

РУСКИЯТ ФУТУРИСТИЧЕН ВЗРИВ: ЗАУМЪТ – ПРОВОКАЦИЯ И ИДЕОЛЕКТ

Магдалена Костова-Панайотова

Югозападен университет „Неофит Рилски“ – Благоевград

Резюме. Тази статия се фокусира върху поезията като феномен на футуристичното изкуство. „Заум“ не е изобретение на футуристи. Той съществува като адекватно средство за предаване на екстатичните състояния на шамана, неговите духове, неговата езотерична и религиозна функция е позната още от древността. За Кручоних, както и за редица други поети и драматурзи, като И. Зденович, това е възможност да се избегнат грешните словесни значения, речевите модели и разборът на речта. Това е път към емоционално-чувствената сфера и подсъзнанието на човека. В изкуството на футуристите е важно не да се копира реалността, а да се потвърдят собственото Аз и творческата дейност. Инструмент за такава дейност е деформацията, преобръщането, разчупването на формата. Следователно грешките са умишлено легализирани и дори канонизирани, защото грешката създава разсейващ ефект и ни кара да видим в акта на деформация връщането към поетиката. Този тип поезия, разбира се, не прекратява развитието си по естествен начин. Това е забранено, както и неразбираемостта на изкуството. През 1931 г. ОГПУ завежда дело срещу Обиратели и А. Туфанов, обвинявайки ги в подривни планове срещу съветската власт. Поезията на променливите чувства възкръсва през 50-те години, когато поети като Владимир Казаков, Хенрих Сапгир, Игор Холин, Сергей Сигей, Ри Никонова постепенно влизат в литературата. Връщането е към предкултурното състояние, което футуристичният ум нарича едновременно обновяване на света и изкуството, протектиране на изгубеното единство между човека и пространството.

Keywords: futurism; zaum; avant-garde; experiment; Russian poetry

Самоопределянето на авангарда протича в културно-исторически контекст, предизвикващ реакции на неприемане у представителите на футуризма.

На носталгията по Златния век и разочарованията от сегашното авангардът противопоставя творческа сила, воля за преобразуване и именно тази воля, в съчетание с иновативните подходи в творчеството на поетите футуристи, бележи авангарда като преосмисляне на конвенционалната култура и нейната криза. Футуристичният авангард се отнася с пиетет към достиженията

на науката и техниката, той продължава месианистичните амбиции на символизма, стремейки се към създаване на спасителен път за жизнетворчество – идеи, които се носят във въздуха на „сребърния век“. Затова и дейността на футуристите придобива характер на културно подвижничество. Груповото единство е необходимо, за да се преборят за свое място на литературния Парнас, още повече че те се чувстват като преден отряд на чужда територия, заобиколени отвсякъде от неприятел. Оттук бойният дух, вкусът към скандала, доколкото футуризмът е длъжен да плаши и създава впечатление за сила, преувеличавайки възможностите си. Оттук и множеството призови, манифести, заповеди, декларации, експанзивни жестове, в които, както и в поезията им, хипертрофията на творческата личност е очевидна. Привличат ги грандиозното и необикновеното, неизвестното и неизпитаното.

Футуристическият тип човек е човек на риска, той се утвърждава в бунта, премерва сила в мъжествени битки. Неслучайно сред футуристите има авиатори и спортисти. Битовите параметри преминават в изкуството.

Творецът в тълкуването на футуристите е повелител, с интуицията си той пронизва Вселената. Изказът от първо лице нерядко е свързан със самолюбование в творби на В. Каменски, Вл. Маяковски, И. Северянин, със своеобразна автоканонизация (вж. напр. „Самият аз“, „За различните Маяковски“ – Маяковски; „Епилог“ – Северянин; „Моята кариера“ – Каменски, и др.). Ярък пример е постановката на трагедията „Владимир Маяковски“, в която поетът е изпълнител, автор и постановчик; в този дух са заявленията на Северянин „аз съм гений, Игор Северянин“, самоназоваванията на Хлебников „Крал на времето“, „Председател на Земното кълбо“ и определенията на К. Олипов „Родител на Мирозданието“. Една от футуристичните групи – егофутуризмът – поставя като основа на поезията живота на „егото“, а основна теза в манифеста „Егофутуризм“ на И. Игнатиев е „възхвала на Аза“. Като останалите си събратя егофутуристи, и Василиск Гнедов не се отличава със скромни изказвания:

Шекспир и Байрон владели совместно
80 тысячами слов –
Гениальнейший Поэт Будущего
Василиск Гнедов ежеминутно
владеет 80000000001 квадратных слов.
(Вж. Чуковски 1969: 240)

*Шекспир и Байрон заедно владели
80 хиляди думи –
Най-гениалният Поет на Бъдещето,
Василиск Гнедов всяка минута
Владее 80000000001 квадратни думи.*

Високите претенции, които заявяват футуристите, често влизат в противоречие с обективните резултати от дейността им. Сборникът на В. Гнедов и П. Широков от 1914 година носи името „Книга на великите“, но се състои от 8 страници и самовъзхваляващата стихия, помпозните предисловия очевидно не съответстват на представеното. Поетите не просто пишат стихове, а утвърждават собствената си значимост, създавайки своята биография, легендата за себе си.

Най-далеч по отношение на външните изяви стигат кубофутуристите и поетите и художниците от групата на Михаил Ларионов. Може да се каже, че публичната известност на футуристите започва от необичайните им костюми. Обикновената публика трудно вниква в заумните творби на Кручоних или Каменски, но облеклото им е пред очите на всички. Чрез своята външност, чрез костюмите и грима художниците и литераторите не само подчертават своята дейност, но и заявяват привързаността си към определени творчески принципи. Странните одежди на футуристите се отличават със своя екстремизъм дори на фона на екстравагантната бохемна среда. Емблематични са жълтата блуза на Маяковски и цилиндърът – ярко предизвикателство към консервативното общество. Такова облекло неизменно предизвиква скандал, става символ на неприличията и московската полиция дори забранява на поета да чете стихове на сцената в такъв вид. Понякога приятели на Маяковски обличат жълтата блуза, както се случва на вечер в Политехническият музей, когато я облича К. Чуковский, който по онова време се увлича от футуризма. За това събитие споменава в язвителното си стихотворение „Пророк“ вбесеният Л. Андреев – доказателство, че екстравагантностите на футуристите дразнят не само еснафите. Известно е, че „Блузата на франта“ е едно от първоначалните заглавия, което дава Маяковски на стихосбирката си, приета за печат през 1913, която обаче не излиза. Но поетът нарича така знаменито свое стихотворение.

Въпреки че странните костюми понякога са предизвикани от бедност или са случайни хрумвания, както свидетелства и самият Маяковски, те се възприемат като съзнателен естетически похват (Mayakovskiy, 1960: 13 – 14). Цилиндърът и панделката на поета се приемат като шарж към „артистичния“ костюм на символистките поети и художници, шарж към петербургци, които носят по-строги сюртуци в сравнение с демократичните московчани. При това пародията на футуристите има и друг аспект, свързан с ярките цветове – жълто, оранжево и пр., които се възприемат като женски. В творческата си практика футуризмът всячески подчертава мъжествеността си и готовността за облекло в женски цветове се възприема като намек към петербургския и респективно лондонския естетизъм.

Като търсят такива форми на изкуството, които да разтворят границите на художественото произведение извън самото него, футуристите преместват акцента и творбата на изкуството става средство за постигане на определен вътрешен опит. Теоретична обосновка на рисуваните тела като „преображение на лицата в прожектора на преживяванията“ правят И. Зданевич и М. Ларионов в

статията „Защо се рисуваме. Манифест на футуристите“, разглеждайки лицето като повърхност, която трябва да се декорира (Russkiy futurism, 2009: 370). Както като време на появата си, така и в естетическо отношение футуристичният грим е тясно свързан с лучизма на М. Ларионов. Концепцията на живописния лучизъм тежнее към универсализма и предполага принципа на проникваемост и взаимна откритост между отделните изкуства, откритост и на изкуството към живота. Футуристичният грим е своего рода йероглиф, който предава дихание-то на ритъма на съвременността, новите стремежи на новия тип творец.

Но не само лучистите се рисуват. Рисуването на лицата и телата бързо се разпространява, рисуват се Маяковски, Бурлюк, Кручоних, Каменски, Болшаков... Изображенията са различни по характер – от дървета и птици до орнаменти, линии, аероплани. Урбанизмът на футуристите вижда грима като част от градската култура, от декоративността, като бунт срещу селската естественост. При това футуристичният грим е различно възприеман от изкуството на грима в обичайния смисъл – рисуването на лицата е вид полагане на определена маска. Така Зданевич, отричайки обичайния грим, твърди, че академичното рисуване на лице въвежда нови методи на украса (Shklovski, 1966: 99). Докато лучизмът предполага изменение на самата природа на изображението, гримът на Бурлюк и Каменски например не излиза извън рамките на епатажното, на карнавалните и театралните ефекти.

Идеята на М. Ларионов и Н. Гончарова кубофутуристите превръщат ч в театрални спектакли рез изпълненията на скандално-предизвикателните си творби. Разкрасените лица и стиховете често се съотнасят. Карнавализирането на собственото битие се използва активно от авангардистите както в Русия, така и в Италия, Германия, Франция.

Желанието за шок и епатаж, за нарушаване на естетическите и моралните норми, примитивистки грубото и властното те противопоставят на естетското любование. Изработва се специфично авангардно поведение, което напомня по-късния пърформънс. С изрисувани лица футуристите се разхождат по улиците, по време на поетическо четене на сцената например закачват роял, който виси над главата на четящия. Особено интересна е жестовостта като израз на търсене на такива изразителни средства, които биха позволили да се отрази не само един или друг образ, а самият процес на пораждането му. Например при четенето на безсловесната „Поема за края“ В. Гнедов отпуска ръка с рязко движение и я отмества настрани в знак на един достатъчно познат обезценен жест, който позволява поемата да се тълкува и съвсем конкретно (Biryukov, 2006: 55).

Като цяло, новаторствата на авангардната естетика в областта на езика на тялото наследяват някои руски автори от 60-те години, като Ри Никонова, С. Сигей, К. Кузмински. В. Ерл и др.

Но епатажът, естетическата провокация са само част от творческото поведение на футуристите, външната му страна. По-съществените причини за подобно поведение се коренят в разбирането, че човек е природа, че той самият

е инструмент на времето и на Вселената. Така В. Хлебников, изпълнен със съзнанието за неслучайността на своята поява в света и за връзката между човека и Космоса, възприема себе си като пророк на новото учение за „законите на времето“. При това числовите формули, които той открива, са особено любопитни предвид точността, с която предсказва падането на руската държавност през 1917 г. „Аз търсех правила, на които да се подчиняват народните съдби“, пише Хлебников (Khlebnikov, 1986: 587).

Убедеността, че поетът твори и изобретява нови форми, че съперничи на божествената съзидателност, формира мотивите за титанизма и за богоборчеството, за преобразуване на природата („солнце померкло“ б, увидев // наших душ золотые россыпи“ или „я попал пальцем в небо“ – Маяковски).

Въпреки хиперболизираните образи на твореца той е рисуван като конкретен и земен образ, „от месо“, видян е като стопанин на параходи и летателни апарати, като майстор занаятчия. Такава утилитарна нагласа, освен че утвърждава приоритета на изобретателността, е основа на по-късния литературен конструктивизъм и лефовския прагматизъм.

Няма да се спираме подробно на заумната поезия като такава, доколкото литературата, посветена специално на нея, е огромна и труднообозрима, а концепциите на авторите понякога са полярни¹⁾. Още по-голяма трудност представлява обглеждането на литературата, посветена на руския футуризм, в която почти винаги присъства разговор за заума.

Когато възниква заумът, се появяват немалко отклици, които дружно отричат новото направление. Гласът на Шкловски е сред единиците, които подкрепят този тип поезия, към него се присъединява и Корней Чуковский, който пише например за Кручоних: „Нека му се смеят другите, за мен у него има пророчество, символ за бъдещите ни дни. Понякога ми се струва, че ако всички ние се провалим, а остане само той, цялата наша ера от край до край ще е събрана за бъдещите векове“ (Chukovskiy, 1969: 223). Подобни изказвания има по-късно и Зинаида Гипиус, която смята, че „дир бул щил“ е това, което се е случило с Русия (Meylakh, 1991v: 374).

Появата на заумната поезия е предшествана от безпрецедентната по мащаби и резултати словотворческа дейност на Велемир Хлебников. Поетът се стреми към изработката на такъв език, с който може да се обемат цялото пространство и време, да се говори с миналото и бъдещето и за разгадаване на този грандиозен замисъл на изследователите са им нужни няколко десетки години.

Проектът за „звезден език“ е уникален и затова, че е предназначен да замени всички съществуващи езици, тоест – да бъде език с всички възможни функции, но „представляващ интерес преди всичко като поетическо творчество“, пише един от големите изследователи на Хлебников – В. П. Григориев (Grigor'yev, 1983: 83).

В книгата си „Граматиката на идиостила“ критикът изброява 53 „езика“, които така или иначе Хлебников разработва. В този набор заумният език е на

второ място. Анализът на езиците, който прави Григориев, показва, че заумното в системата на Хлебников е важно звено, но заедно с другите. При това поетът дава различни определения на заума, които чертаят вариращи граници от свръхумно до опозиция на „умно“ (Grigor'yev, 1991: 9 – 20).

Пренасочването на творческия интерес към вътрешната, опаката страна на нещата свидетелства за преориентация на изкуството, изграждането му на съвършено различна отпреди база. Приемайки предходните основи като умни, радикалните футуристични художници полагат в противовес на тях заумните, изграждайки паралелна логика, обратна система на съответствия.

„Ние стигнахме до отхвърляне на разума по силата на това, че у нас се зароди друг, който в сравнение с отхвърления може да се нарече заумен, който има закон и конструкция, и смисъл, и само опознавайки го, нашите работи ще бъдат основани на закон, който е истински нов заумен“, пише в едно писмо К. Малевич (Malevich, 1990: 59). „Създаване на форми от нищото“ най-ярко изявява именно заума.

В поезията основата на заумното творчество, създавано в зоната между „нулевото писмо“ и изобразителния минимализъм, залага А. Кручоних.

През 1912 година по инициатива на Д. Бурлюк и опирайки се на словотворческите опити на В. Хлебников („Боебоби пееха устните“, „Заклеване със смях“ и др.), той съчинява първото си стихотворение „от нищото“, като редом с него в ръкописната книга „Помада“ (1913) публикува още две и допълва: „3 стихотворения, написани на собствен език, отличават се от другите: думите му нямат определено значение“ (Kruchenykh, 1913a). Следват текстовете:

№ 1

Дыр Бул Щил

Убешщур

скуум

вы со бу

р л эз

№ 2

Фрот фрон ыт

Не спорю влюблен

Черный язык

То было и у диких племен

№ 3

Та са мае

54

Ха ра бау

Саем сию дуб

Радуб мола аль

Тълкуванията на въпросния триптих са няколко десетки. Но нека да цитираме най-напред автокоментари на самия Кручоних: „През 1912 г. Бурлюк ми каза: „Напишете цяло стихотворение от неведоми думи“. И аз написах „Дир бул щил“, петостишие, което публикувах в подготвената моя книжка „Помада“ (Khardzhiyev, 1997: 301).

В „Словото като такова“ поетът твърди, че „в това петостишие има повече руско национално, отколкото в цялата поезия на Пушкин“ (Манифести, 1967: 55). Сред тълкувателите на Кручоних изглежда интересно мнението на близкия му съратник Д. Бурлюк: „Без да знае, Кручоних създаде първото стихотворение на принципа на инициализация на думите. Той постави на местата им само инициалите на звуците на думите ... дырой будет уродное лицо счастливых олухов (речено пророчески за цялата руска дворянска буржоазия дълго преди революцията)⁽²⁾“.

Игор Терентиев, съратник и приятел на Кручоних, пише през 1924: „Дир бул щил“ – загадка, задача, неясна преди 10 години, сега вече не е трудно – именно по звука – да се сетиш, че това е дупка в бъдещето (*дыра в будущее*)“ (Terent'yev, 1988: 288).

Нилс Нилсън, съпоставяйки го с манифеста на Маринети, изказва идеята за това, че става дума за саморазрушително стихотворение, vyplъщаващо идеята за смъртта на изкуството (Nilsson, 1981: 314 – 315).

Джералд Янечек дава тълкуване на трите стихотворения, разглеждайки ги като своеобразен триптих, и опирайки се на разшифровка на първия ред от самия Кручоних, свързва асоциациите с „дупка“, „кръгло хлебче“, „процеп“, „продълговато хлебче“. Оттам разглежда отношенията им на принципа на сближението и контраста: две от нещата са кръгли, едното обаче е пълно, другото празно, и две от нещата са продълговати, едното е празно. Еднозначна разшифровка обаче очевидно е невъзможна. Предположението на Янечек е, че стихът съдържа шифровано силно еротично съдържание (Yanечek, 1991: 35 – 40).

Славистката от Виенския университет Р. Циглер в статията си „Дешифровка на заумните текстове на Кручоних“ извежда идеята за особената активност на заума като сила, създаваща непозната и неизпитана реалност (Tsigler, 1991: 31).

Други разшифровки търсят анаграмно името на самия Кручоних или пък връзка с „Абисински песни“ на Гумилев. Възможни отпратки към японската поезия отбелязва Богомолов и извежда емблематичен стих на Маяковски от заумната творба на Кручоних. Със съзнание за условността на подобни заключения той го разшифрова като пораждане на езика, стремящ се към компактна едномоментност и по такъв начин концентриращ в себе си всички най-важни свойства на „разумния“ език“ (Bogomolov, 2005).

Подобни разшифровки обаче оголват безсилието на такива методи за единствен прочит на поетически загадки от този тип.

Заумът не е изобретение на футуристите. Той съществува като адекватно средство за предаване на екстатични състояния у шаманите, заклинателите,

езотеричната му, религиозна функция е известна от древността. Но както отбелязва Василиев, в заума има елемент на „направеност“, той се превръща във функционален елемент, конструктивно съотнесен с художествените задачи на цялата творба. В примери критикът извежда, че заумът в литературата служи за решаването на конкретни художествени задачи, например създава образ на чужда реч – на шаман, дивак, дете, чужденец и др. (Vasil'uev, 1999: 56 – 57).

За Кручоних, както и за редица други поети и драматурзи като И. Зданевич, заумът е възможността за избягване на изтритите словесни значения, на речевите шаблони, за остранныостяване на речта. Той е път към емоционално-чувствената сфера и подсъзнанието на човека, като фонетичния фрагмент от спектакъла „Победа над слънцето“, чието либрето пише Кручоних (1913).

Цялата творба е своеобразен манифест на заумното изкуство (Vasil'uev, 1999: 70 – 72) – произведение, което представя действителността, разложена на прости съставки.

Доколкото в изкуството за футуристите е важно не копирането на действителността, а утвърждаването на собственото битие, на творческата активност, инструмент за такава активност е деформацията, преобръщането, разчупването на формата. Оттам грешките, неточностите преднамерено се легализират и дори канонизират, защото грешката създава остранныостяващ ефект и ни кара да видим в акта на деформация завръщането към поетическото. В „новите пътища на думата Кручоних например говори за допустимите неправилности в речта, стройки една своеобразна „граматиката на грешките“. Сред начините за семантизация на заума е опитът да се припише значение на звуковете. Такива опити за съответствия има немало от Ломоносов насетне. Цялостна концепция за звуковете и за „звездния език“ издига В. Хлебников, чиято лингвистична теория, като цяло, е утопична, но е твърде показателна за собствената му поетика³⁾.

В опитите за създаване на вселенски език и А. Кручоних твърди, че „съгласните дават бита, националността, тежестта, гласните – обратното – вселенския език“ (Kruchenykh, 1913b: 17).

Делото на Кручоних продължава Роман Якобсон – бъдещия велик филолог. Интересно проявява себе си в заумното творчество Иля Зданевич – създателят на заумни пиеси, и Игор Терентиев. Близки до заумните стихове, паралелно с Кручоних, пише Василиск Гнедов, от заума се интересува Иван Игнatieв.

В началото на 20-те години към заумното творчество се обръща Александър Туфанов, за известно време заедно с него работят чинарите оберюти Даниил Хармс и Александър Введенски, което позволява на А. Туфанов да формира през 1925 година „Ордена на Заумниците“. Скоро Хармс и Введенски преминават от фонетичен към семантичен заум, към алогизъм и абсурд.

Заумната поезия, разбира се, не прекратява развитието си по естествен начин. Тя е забранена, както въобще неразбираемото изкуство. През 1931 ОГПУ води дело срещу оберютите и А. Туфанов заради заума, обвинявайки ги в под-

ривни планове срещу съветската власт. В резултат от това дело Туфанов получава пет години концлагер, Хармс – три години, а Бахтерев и Введенски са лишени от правото да живеят в Московска и Ленинградска област и в големите градове за срок от три години (Razgrom OBERIU, 1992: 171).

Заумната поезия възкръсва през 50-те години, когато в литературата постепенно навлизат поети като Владимир Казаков, Хенрих Сапгир, Игор Холин, Сергей Сигей, Ри Никонова, Владимир Ерл, Борис Кудряков, Валери Шерстяной и др. Привържениците на заумното творчество се стремят да потопят читателя в някое от онези състояния, които са характерни за първосигналните рефлексии. Особено показателен в това отношение е словесният натурализъм в стиховете на Кручоних.

В стихотворението „Глухонемият“ се наподобяват звукове, изтръгнати от немотата като при глухоням. Ненапразно, отбелязвайки интереса на Кручоних и изумлението пред живата природа, Пастернак пише: „Там, където някой просто ще каже *жаба*, Кручоних, завинаги зашеметен от поклащането, потръпването и подскока на суровата природа, ще тръгне да галванизира съществителното, докато се сдобие с илюзия, че на думата са ѝ пораснали лапи“ (Pasternak, 1925: 1).

С помощта на заума се създават композиции, аналогични на абстрактната живопис – както там са значими най-простите единици: линиите, контурите, точките, така и тук буквените комбинации манифестират подобно на нотен запис звуко-смысл. Буквата е малка вселена и сплитането на буквите е подобно на музикалните акорди, което според мнозина футуристи обогатява стиха и му открива нови пътища. Подобна мисъл застъпва и знаменитият лингвист Роман Якобсон в писмо до Хлебников, както цитира писмо на Харджиев (Khardzhiyev & Trenin, 1970: 37).

Набраните с различни шрифтове букви и фигури от букви изграждат и визуално-графическите текстове, стихокартини с името „Железобетонни поеми“ от стихосбирката „Танго с крави“ на Василий Каменски. Самата книга, отхвърляйки по този начин линейния, традиционния стих, го отхвърля и с външната си форма: тя е направена като петогълник. Текстът се превръща в обект, в който думите и буквите, визуалното им разполагане върху листа придобиват значение като контурите или петната в платната на живописците.

Смисловата неопределеност влиза в художествената задача, защото поетическият език на футуристите се стреми към уникалност и непреводимост. Заумът – и звуковият, и графическият – е продиктуван от стремежа да се създаде непознато изкуство от първоелементи, чието съдържание, като най-крайни прояви, е ирационалното; изкуство, което да обнови с импулсите си „замърсената култура“. Той позволява на поета да излезе зад пределите на органичния исторически опит, да се приобщи и да приобщи към магическото. Корелирайки с областта на подсъзнанието, на неизпитаното, заумът в представите на футуристите е свързан с дълбинни процеси, обединяващи човека и природата, отменящи историческите и пространствените граници.

Завръщането към предкултурното състояние, към което призовава футуристическият заум, означава едновременно с това и ново възраждане на света и изкуството, преоткриване на загубеното единство между човека и Космоса.

NOTES/БЕЛЕЖКИ

1. Ще споменем сборника статии и две монографии, които имат важни функции: „Заумний футуризм и дадаизм в русской культуре“. Под ред. Луиджи Магоротто, Марицио Марцадури, Даниеле Рици. Берн, 1991; Janecsek, G. *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurizm*. San Diego, 1996; Gretchko, V. *Die Zaum – Sprache der russischen Futuristen*, Bochum, 1999. Ще споменем и по-ранната монография, публикувана в една цяла книжка на сп. *Russian Literature*: Michkiewicz, D. *Semantic functions in zaum*. – *Russian Literature*, 1984, XV – IV, P., 363 – 464. Изследването на заума в западната литература е съвсем отделна страница в съществуването на това направление.
2. „Дупка ще бъде уродливото лице на щастливите глупаци“ (Бурлюк 1994: 41). Но Бурлюк цитира погрешно стиха на Кручоних, а и други неясноти в паметта при изказването го правят не особено основателно.
3. Виж по-подробно за реконструкцията на звуковите значения книгата на Журавльова „Звук и смисъл“, 1981; на В. Левицки – „Семантика и фонетика“, 1973, Черновци; статиите на Кусков „Проблематика на универсалния език в контекста на Л. Филонов“ и „В. Хлебников“. В: *Култура на средните векове и Новото време*, М., 1987.

REFERENCES/ЛИТЕРАТУРА

- Biryukov, S. (2006). *Avangard – moduli i vektory*. Moskva [Бирюков, С. (2006). *Авангард – модули и векторы*. Москва]
- Bogomolov, N. (2005). *Dyr bul shchil v kontekste epokhi. NLO, 72*. [Богомолов, Н. (2005). *Дыр бул щил в контексте эпохи. НЛО, 72.*]
- Burlyuk, D. (1994). *Fragmenty vospominaniy futurista. Pis'ma. Stikhotvoreniya*. Sankt Peterburg [Бурлюк, Д. (1994). *Фрагменты воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения*. Санкт Петербург]
- Chukovskiy, K. (1969). *Sobr. soch. v 6 t. Tom 6*. Moskva [Чуковский, К. (1969). *Собр. соч. в 6 т. Том 6*. Москва]
- Grigor'yev, V. (1983). *Grammatika idiostilya: Khlebnikov*. Moskva [Григорьев, В. (1983). *Грамматика идиостиля: Хлебников*. Москва]
- Grigor'yev, V. (1991). *Zaumets i Glavzdrasmyel. Zaumnyy futurizm i dadaizm v russkoy kul'ture (materialy mezhdunarodnogo simpoziuma)*. Bern [Григорьев, В. (1991). *Заумец и Главздрасмысел. Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре (материалы международного симпозиума)*. Берн]

- Khardzhiyev, N. (1997). *Stat'i ob avangarde: V 2 t.* Moskva [Харджиев, Н. (1997). *Статъи об авангарде: В 2 т.* Москва]
- Khardzhiyev, N. & Trenin, V. (1970). *Poeticheskaya kul'tura Mayakovskogo.* Moskva [Харджиев, Н. & Тренин, В. (1970). *Поэтическая культура Маяковского.* Москва]
- Khlebnikov, V. (1986). *Nasha osnova. Tvoreniya.* Moskva [Хлебников, В. (1986). *Наша основа. Творения.* Москва]
- Kruchenykh, A. (1913a). *Pomada.* Bez paginatsiya [Крученых, А. (1913а). *Помада.* Без пагинация]
- Kruchenykh, A. (1913b). *Dokhlaya luna.* Moskva [Крученых, А. (1913б). *Дохлая луна.* Москва]
- Malevich, K. (1990). *Khudozhnik i teoretik.* Moskva [Малевич, К. (1990). *Художник и теоретик.* Москва]
- Mayakovskiy, Vl. (1960). *Izbr. Proizv. t. I* [Маяковский, Вл. (1960). *Избр. Произв. т. I*]
- Meylakh, M. (1991) *Oberiuty i zaum'. Zaumnyy futurizm i dadaizm v russkoy kul'ture (materialy mezhdunarodnogo simpoziuma).* Bern [Мейлах, М. (1991) *Обэриуты и заумь. Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре (материалы международного симпозиума).* Bern]
- Nilsson, N. (1981). *The sound Poem: Russian Zaum and Cerman Dada – Russian Literature, vol. X.*
- Pasternak, B. (1925). Kruchonykh. *Zhiv Kruchonykh, I* [Пастернак, Б. (1925). Кручонных. *Жив Кручонных, I*]
- Razgrom OBERIU (1992). *Materialy sledstvennogo dela. Vst. st., publikatsiya i komm. I. Mal'skogo. Oktyabr'. № 11* [Разгром ОБЭРИУ (1992). *Материалы следственного дела. Вст. ст., публикация и комм. И. Мальского. Октябрь. № 11*]
- Russkiy futurizm. (2009). *Stikhi. Stat'i. Vspominaniya.* Sankt Peterburg: Poligraf [Русский футуризм. (2009). *Стихи. Статьи. Вспоминания.* Санкт Петербург: Полиграф]
- Shklovski, V. (1966). *Zhyli-byli.* Moskva [Шкловски, В. (1966). *Жыли-были.* Москва]
- Terent'yev, I. (1988). *Traktat o sploshnom neprilichii. Terent'yev I. Sobraniye sochineniy.* Sost., podg. teksta, biogr. spravka, vstup. stat'i i kommentarii Martsio Martsaduri i Tat'yany Nikol'skoy. Bologna [Терентьев, И. (1988). *Трактат о сплошном неприличии. Терентьев И. Собрание сочинений. Сост., подг. текста, биограф. справка, вступ. статьи и комментарии Марцио Марцадури и Татьяны Никольской. Bologna*]
- Tsigler, R. (1991). *Deshifrovka zaumnykh tekstov A. Kruchonykh. Problemy vechnykh tsennostey v russkoy kul'ture i literature XX veka.* Grozniy [Циглер, Р. (1991). *Дешифровка заумных текстов А. Кру-*

- чонных. *Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века*. Грозный]
- Vasil'yev, I. (1999). *Russkiy poeticheskiy avangard XX veka*. Yekaterinburg. [Васильев, И. (1999). *Русский поэтический авангард XX века*. Екатеринбург.]
- Yanechek, Dzh. (1991). Stikhotvornyy triptikh A. Kruchonykh "Dyr bul shchil". *Problemy vechnykh tsennostey v russkoy kul'ture i literature XX veka*. Grozniy [Янечек, Дж. (1991). Стихотворный триптих А. Кручонных „Дыр бул щил“. *Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века*. Грозный]

THE RUSSIAN FUTURISTIC BLAST: REASON PROVOCATION AND IDIOLECT

Abstract. This article focuses on poetry as a phenomenon of futuristic art. "Zaum" is not an invention of futurists. It exists as an adequate means of transmitting ecstatic states to the shamans, its spirites, its esoteric and religious function has been known since antiquity. For Kruchonich, as well as for a number of other poets and playwrights, such as I. Zdenevich, the opportunity is to avoid the wrong verbal meanings, the speech patterns, and speech parsing. It is a path to the emotionally-sensual sphere and sub consciousness of man. Since, in the art of futurists, it is important not to copy reality, but to validate one's own being and creative activity. An instrument of such activity is deformation, overturning, breaking the form. Hence, mistakes are deliberately legalized and even canonized because the error creates a distracting effect and makes us see in the act of deformation the return to the poetic. Poetic poetry, of course, does not end its development in a natural way. It is forbidden, as is the incomprehensible art. In 1931, the OGPU brought an action against the Obiratel's and A. Tuffanov for the sake of accusation, accusing them of subversive plans against Soviet power. Moody poetry resurrected in the 1950s, when poets such as Vladimir Kazakov, Henry Sapgir, Igor Choline, Sergey Siege, Rie Nikonova gradually entered the literature. The return to the pre-cultural state to which the futuristic mind calls the simultaneous renewal of the world and art, the rediscovery of the lost unity between man and space.

✉ **Prof. Magdalena Kostova-Panayotova, DSc.**
South-West University "Neofit Rilski"
66, Ivan Mikhajlov St.
2700 Blagoevgrad, Bulgaria
E-mail: panayotova@swu.bg