

Денис ИОФФЕ

## ПРАГМАТИКА И ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВО (Еще раз о концепции авангарда у М. И. Шапира)

В своем первопроходческом эссе «Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм» [Шапир 1995], посвященном теоретическому осмыслению авангарда (в основном, на русском материале), М. И. Шапир наметил, пусть и в самой общей форме, свою концепцию знаковой природы авангардного искусства. Не будем описывать основные узлы этой работы (она ныне широко известна), ограничимся очевидным: в осмыслении семиотической основы авангарда Шапир настаивал на акцентировании в нем «прагматики действия», на восприятии авангарда как шокирующего действия прежде всего, на сложном дейксисе авангардного жеста. Не забудем, что само этимологическое определение прагматики отсылает непосредственно к актанту, к акционной репрезентативности языковой работы. В самом обобщенном виде можно заметить, что прагматика изучает возможные свойства всякой данной знаковой системы посредством выявления, казалось бы, невыразимых контекстуально-поведенческих моментов символической работы всей этой знаковой системы [Martin 1959; Gazdar 1979; Bonhomme 2005; Cummings 2005; Szabó 2005; Robinson 2006; Cap, Nijakowska 2007; Weinert 2007].

Для возможно более адекватного восприятия работы Шапира необходимо осмыслить само понятие коммуникативного акта, в рамках которого осуществляется отправка и прием всякого эстетического сообщения. Проблема дейксиса может быть определена как одно из ключевых звеньев прагматики действия каждого речевого актанта. Дейксис понимается как указание на саму среду, в которой происходит любая речевая деятельность, и в частности, любой словесно-эстетический акт. Дейктический план выражения определяется физическим полем координат реально-жизненных обстоятельств, сопутствующих каждому коммуникативному действию [Knapp 1972; Duchan et al. 1995; Fillmore 1997; Liddell 2000; Özyürek 2000; Gauker 2003; Rastall 2006; Потапова, Потапов 2006; Успенский 2007; Loxley 2007].

Дейксис в этом смысле представляет собой аналог той «жестовой» прагматичности, о которой говорил Шапир применительно к сущности авангарда. Заметим, что на важный психосоматический аспект функционирования дейксиса указывал в свое время австрийский философ языка Карл Бюлер, который поднимал вопрос о суггестивности высказывания (*Äußerung*) и го-

ворил о «дейксисе к воображаемому» (*deixis am Phantasma*) и наглядном дейксисе (*demonstratio ad oculos*) [Бюлер 1993: 126–129]. К Бюлеру мы еще вернемся в конце статьи.

Распознавание того, что передается в знаках того или иного высказывания, зависит от пресуппозиционной перформативной дейктичности, которую мы предлагаем называть внутренней логикой значения всякого конкретного коммуникативного сообщения. Здесь особенно важно указать на два аспекта: 1) на перформативность, то есть на акционную изобразительность или представительность и 2) на проистекающую из этого непосредственную контекстуальность, порождающую всю необходимую ассоциативную семантическую цепь, ведущую к семиотическому распознаванию, многомерной дешифровке сообщенного высказывания [Mercks 1986; 2006]. Оговоримся: под *высказыванием* мы предлагаем понимать любую знаковую деятельность человека, направленную на план выражения / поступок и на последующий (в идеале — успешный) семиозис.

Перформативность прагматического плана подразумевает, что всякое высказывание основывается не только на вербальной своей части, но и зависит, порой в немалой степени, от всего окружающего это высказывание жизненного контекста. Мы говорим здесь, таким образом, о физических объектах, которые определяют успешность сообщения, о рядах референций, отвечающих за адекватность его работы. Этот ряд аспектов приводит к проблеме жестовой природы высказывания, к вопросу о семиотическом эффекте всякого высказывания и его потенциально трансгрессивной природе. В фокусе внимания аналитика, наблюдающего за механикой всего процесса означивания происходящего, оказываются, таким образом, невербальные части языкового поведения человека, который формирует сообщение. Прагматика в этом ключе должна рассматриваться как важнейшая категория семиотики, переносящая тяжесть внимания исследователя непосредственно на говорящего и на его реципиента, со всеми многосложными жизненными моментами, регулируемыми канал их символической связи. Прагматика посвящает себя целостному выявлению взаимоотношений субъектов-интерпретаторов внутри данной знаковой системы [Gazdar 1979].

Теория речевых актов, как она сформировалась в шестидесятые годы, активно используя наследие британского философа Джона Остина [см. Rastall 2006], известна, в основном, по работам калифорнийского теоретика Джона Серля [Searle 1965], чья концепция сегодня во многом подвергнута ревизии [Vanderveken, Kubo 2002; Gauker 2003; Sauerland, Stateva 2007; Greimann, Siegwart 2007]. Перформативное высказывание, согласно Остину, предполагает категорию определенной физической действительности, или активности. В этом аспекте происходит сам иллокутивный акт

(его коммуникативная цель заложена в н у т р и самого высказывания). Говорящий как субъект речевого акта производит высказывание, так или иначе замечаемое / воспринимаемое адресатом; при этом само «сообщаемое сообщение» есть продукт речевого акта, но — что особенно важно для прагматического уровня анализа — здесь также присутствует дополнительный механизм означивания, нацеленный на результат и заложенный в генеративную основу самого акта говорения [Quine 1960]. В зависимости от всякого рода условных обстоятельств, при которых в реальности функционирует речевой акт, мы можем констатировать либо его успешность, либо провал [Greimann, Siegwart 2007]. «Успешным» считается каждый замеченный «акт» (речевое или знаковое действие) [Özyürek 2000].

Интересно при этом, что ни содержание высказывания, ни оценивание его по признаку верно / неверно, истинно / ложно (true / false) решающего значения не имеет. Для констатации семиотичности акта достаточно указать, был ли акт «замечен» и «понят» в качестве некоего знакового события, тогда как умение постичь «истинную» (интенционально вложенную создателем) суть этого акта-высказывания оказывается менее важным. Поясним это соображение чрезвычайно характерным примером: идущие по Невскому проспекту обыватели не знали и не понимали, что именно значат (то есть что д о л ж н ы значить) причудливые письма на лицах Ларионова, Зданевича и Гончаровой [ср. Бобринская 2006]. И тем не менее, это не мешает нам заключить о прекрасно «работающем» знаковом высказывании этой группы русских авангардистов, ибо и без точного осознания их конкретной смысловой интенции (что именно они хотели этим сказать и почему) бульварный обыватель понимал и распознавал происходящий перед ним коммуникативный акт как а) знаковый, б) заслуживающий удивленного или неприязненного внимания. Разговор о «коммуникативных актах» такого рода и позволяет снять традиционную смысловую оппозицию true / false в разговоре о семиотической природе иллокутивного акта коммуникационного действия. Радикализовав этот вывод и развивая мысли М. И. Шапира, заключим: для авангардной эстетической прагматики «эмпирической правды» как бы нет, в семиотическом смысле здесь существует лишь «знак» и «не-знак».

«Раскрашенные лица» русских футуристов, о которых упоминает в своей работе Шапир, должны оцениваться в соответствии с тем семиотическим эффектом, который они исторически производили на адресатов на Невском проспекте. Данная ситуация, по нашему мнению, исключает оценку любого семантического содержания конкретного высказывания, утверждая практически любую реакцию как в той или иной мере а д е к в а т н у ю. И наоборот: отсутствие перцептивного «распознавания», «незамеченность» акта и, соответственно, отсутствие реакции есть не что иное как семиотическая не-

удача [Martin 1959; Loxley 2007] и, в данном случае, стратегический просчет авангардной прагматики.

Забавный пример высказывания, в котором важна не только семантика, но и прагматика — излюбленные «древнеримские» присловья Иосифа Бродского, вроде такого: «⟨...⟩ есть такая латинская поговорка, она гласит: „*Fatum non penis, in manus non recipis*“. По-русски это звучит как „Судьба — не хуй, в руки не возьмешь“» [Бродский 2007: 564]. Осознать авангардность подобных высказываний помогает, на наш взгляд, теория М. И. Шапира. А. А. Кобринский пишет:

«Хорошо помню, как Максим Шапир в 1990 году, на обэриутской конференции в театре „Эрмитаж“, отвечал на вопрос после своего доклада, который забавным образом точно совпадал с формулировкой вопроса: „Что такое авангард?“. Ненадолго задумавшись, М. Шапир привел в шоковое состояние значительную часть зала (1990 год!), громко процитировав из „Луки Мудищева“:

Один Мудищев был Порфирий,  
При Грозном службу свою нес  
И, хуем поднимая гири,  
Смешил царя потом до слез...

Это тоже вполне законная позиция: авангард существует только в данный конкретный момент разрушения инерции читательского восприятия» [Кобринский 2003: 213].

Необходимо добавить, что именно эта радикальная направленность на разрушение автоматизма рецепции адресата может быть обозначена как главная цель авангардной прагматики как таковой. Неслучайно этот феномен столь вдохновлял русских формалистов, которые под «приемом остранения» (В. Шкловский) понимали прежде всего знаковую работу, направленную на преодоление инерции автоматизма (подробнее см. [Ханзен-Лёве 2001] и др.).

Анализ всякого сообщения или высказывания вне коммуникативной ситуации может приводить к смысловым ошибкам, как это происходило в конце XIX в. на рассвете лингвистического позитивизма, связанного со специфически-ограниченным пониманием языка, когда разговор об отдельных языковых феноменах предпочитался рассмотрению сложного комплекса их фактического функционирования. При таком подходе неизбежна досадная фрагментарность: у нас есть «фонетика» (самый звук говоримого), «лексика» (реальные слова, употребленные в сообщении), «синтаксис» (закономерность «правильного» расположения слов в каждой фразе) или «семантика» (смысловая начинка — и, соответственно, интерпретация вне полного контекста), но не находится места холистическому описанию того, что же собственно было высказано — как, кем, когда, где, кому и почему [Kearns 1999].

Можно заметить, что в самом процессе говорения (то есть *in locutio*)<sup>1</sup> актант непременно должен произвести и некое реальное, физиче-

ское действие, имеющее какую-то в н е я з ы к о в у ю, невербальную сущность. Именно такой речевой акт, ориентированный на «внеязыковую цель», может быть понят как собственно «иллокутивный акт», о котором впервые в современной науке заговорил Дж. Остин. У такого речевого акта существует, согласно развивающему и дополняющему Остину Дж. Серлю, своего рода «иллокутивная сила», по определению заложенная в самом высказывании [Alston 2000]. Именно об этой силе, на наш взгляд, говорит и Шапир, выдвигая на передний план проблему ничем не ограниченной авангардной прагматики. От этой иллокутивной силы (illocutionary force) во многом зависит прагматическая успешность каждого речевого акта.

На этой стадии рассуждения нам понадобится еще один термин — импликатура (implicature). Этот концепт включает в себя представление о всяком н е п р я м о м указании на значение, которое исходит не из очевидного блока информации, сообщенной в данном высказывании. Импликатура напрямую апеллирует к неявленному средоточию смыслов, накопленных в информативной базе каждого из задействованных лиц-актантов. Импликатура подразумевает также «принцип кооперативности» (cooperative principle), дающий возможность каждому из интерактантов принимать результативное участие в самом коммуникативном событии [Haviland 2000]. Импликатура — интегральная часть иллокутивности акта, она оперирует указанием на то, что заложено в физической реальности сообщения, однако отсутствует в его вербальной форме. Серль приводит в качестве примера глаголов, «связанных с иллокутивными актами», такие слова, как *утверждать* (*assert*), *предупреждать* (*warn*), *критиковать* (*criticize*), *извиняться* (*apologize*) и т. д. Реципиенту будет затруднительно постичь смысл слова *предупреждать*, если отсутствует референция к релевантным физическим реалиям. Предупреждать о чем? Предупреждать кого? Предупреждать как? Предупреждать почему и зачем? Предупреждать где? Только эти экстравербальные элементы и делают семиозис данного слова по-настоящему функциональным и, следовательно, пригодным для восприятия и для осуществления всего акта коммуникации <sup>2</sup>.

Как справедливо утверждал Серль, «вопреки распространенному мнению, основной единицей языкового общения является не символ, не слово, не предложение и даже не конкретный экземпляр символа, слова или предложения, а *производство* (production) этого конкретного экземпляра в ходе совершения речевого акта» [Серль 1986: 152; ср. Searle 1965: 222]. Редакторы русского перевода трактата Серля отмечают, что «английскому production соответствуют также русские термины „построение“, „создание“, „созидание“, „синтез“, „говорение“, а с учетом более современной перспективы — „вербализация замысла“» [Серль 1986: 152 примеч. 2]. Такое осмысление содержит ключ к распознаванию дейктической импликатуры каждого рассматриваемого «акта».

Серль разъясняет свою позицию, указывая на главное отличие активно-го перформативного выражения от нейтрального не-знака. В его словах заложена рефлексия по поводу семиотической оппозиции, занимавшей и русских исследователей (в частности, Ю. М. Лотмана): мы имеем в виду противопоставление «природы» и «культуры». Серль писал об этом так:

«(Если человек) воспринимает некоторый звук или значок на бумаге как проявление языкового общения (как сообщение), то один из факторов, обуславливающих такое его восприятие, заключается в том, что он должен рассматривать этот звук или значок как результат деятельности существа, имеющего определенные намерения. Он не может рассматривать его просто как явление природы — вроде камня, водопада или дерева. Чтобы рассматривать его как проявление языкового общения, надо предположить, что его производство есть то, что я называю речевым актом» [Серль 1986: 152].

Подобное понимание искусственной природы знака основывается на представлении о том, что словесный субстрат не является единственным источником происходящего семиозиса. Помимо собственно вербального текста, при «акте» присутствует и весь невербальный контекст, к которому относится множество экстралингвистических показателей (сцена, звук, свет, жесты и пр.). Прагматика в этом ключе есть не что иное, как уникальная субструктура семиотики, преобразовывающая каждый «проблематичный» акт высказывания в «успешный» благодаря задействованию неочевидных элементов его формальной организации. К таким неочевидным элементам относится, в первую голову, *п о в е д е н и е* того, кто «производит смыслы», того, кто инициирует процесс высказывания, присовокупляя к нему «физическое измерение» своего жизненного бытования.

Отдельный аспект прагматики коммуникативного поведения составляет проблема «жеста» (в российской семиотике этот вопрос исследован в фундаментальных трудах Г. Е. Крейдлина [2004]). Концепт эстетического жеста и жестуальности в своей недавней работе описала Н. Б. Маньковская:

«Жестуальность в эстетическом ракурсе органически вписывается в категориальный аппарат неклассики. Ведь атрибуты жестуальности — эстетический шок, парадоксальность, абсурдизм, нередко и жестокость. Попробуем дать предварительное рабочее определение: *жестуальность — игровой прием, выражающий жизненную и творческую позицию автора художественно-внехудожественными средствами (...) программой, манифестом, посредством символических форм поведения*» [Маньковская 2008: 471].

На Западе эта тема имеет давнюю исследовательскую традицию, синтез которой предложила в свое время Ю. Кристева в статье «Жест: практика или коммуникация?» [Kristeva 1968]. Из разговора о разработке семиотики жеста, по ее мнению, «проистекает необходимость выделять различные уровни жестового кода; это могут быть уровни, которые соответствуют уровням, выделяемым в лингвистике языка, или уровни, которые позволяют

исследовать взаимозависимости между речью и жестом» [Кристева 2004: 127–128]<sup>3</sup>. Поясняя свою мысль, исследовательница ссылается на Вёглина, который, «используя систему нотации, сходную с той, что употребительна в хореографии, выявил в жестовой речи некоторое число различительных признаков, примерно равное числу фонем в языке; из этого он сделал вывод, что жестовую речь можно анализировать по двум уровням, аналогичным фонемному и морфологическому уровню в языке» [Кристева 2004: 128].

Одну из значительных ролей в этом контексте играет особая ветвь семиотики, называемая «кинесикой». Ю. Кристева пишет о том, что кинесика изучает коммуникативные аспекты «заученных и структурированных телодвижений как части человеческого поведения» и ссылается на американского кинесолога Рея Бердуистела, чьи пионерские работы широко известны [Dittmann 1978; Jolly 2000; Kendon 2004]. В подходе Бердуистела, полагает Кристева, «заложены существенные характеристики (...) новой науки, находящейся на стыке теории коммуникации и бихевиоризма» [Кристева 2004: 123]. Французская исследовательница поясняет, что определяющее влияние на развитие современной кинесики оказал антрополого-лингвистический метод Э. Сепира, в частности, его положение о том, что жестикуляция представляет собой код, который необходимо выучить, чтобы успешно осуществлять коммуникацию. В позднейших работах американских психиатров и психоаналитиков акцент был сделан на системном характере жестикуляции:

«Уэстон Ла Бар проиллюстрировал конкретными примерами понятие „фатической“ коммуникации, введенное Малиновским, и собрал материал по „псевдоязыкам“, которые предшествуют словесному дискурсу. (...) Отметим, что в последнее время произошло дальнейшее расширение исследований жестовости в русле бихевиоризма; речь идет о возникновении *проксемики*, которая исследует, каким образом субъект жестикуляции организует свое *пространство*, представляющее как система, кодируемая в процессе коммуникации» [Кристева 2004: 123, 125].

Не можем отказать себе в специфическом удовольствии процитировать дальнейшие соображения Кристевой о ч л е н е н и и жестовых морфем, производимом с помощью х е р е м. Херема (*chéreème*), согласно Кристевой и сочувственно ею цитируемому Уильяму Стокоу (известный исследователь языка глухонемых), есть нечто вроде жестовой фонемы, это «минимальный член» морфемы жеста:

«Другую таксономию жестов предложил Стокоу. Базовые элементы жестов он назвал „херемами“; каждая жестовая морфема (= наименьшая единица, обладающая смыслом) состоит из трех херем — структурных точек позы, конфигурации и движения, называемых соответственно *tabula* (*tab*), *designatum* (*dez*) и *signation* (*sig*). Анализ жестовости, по Стокоу, происходит по трем уровням: анализ херем (*cherology*), анализ сочетания херем (*morphocheremics*), морфология и синтаксис (*morphemics*)» [Кристева 2004: 128].

Во второй статье из цикла «Из истории „пародического балладного стиха“», посвященной Маяковскому и фаллической топике в его творчестве, есть примечательная цитата: «Как-то Лиля спросила Володю, может ли он найти рифму на слово „хирурга“. Он сказал: *Спросила девушка хирурга: // Что, если на херу рога?*» [Шапир 1996б: 364]. Надеемся, читатели простят нам хулиганский характер этого сопоставления, однако трудно удержаться от соблазна и не отметить, что «херология» Кристевой, сопоставимая с концепцией авангарда у Шапира в рамках общей теории эстетического жеста, опосредованно соотносится с ней и самим своим названием, которое, надо думать, немало позабавило бы Маяковского и других русских авангардистов.

Помимо процитированного А. А. Кобринским емкого и лаконичного ответа на вопрос «что есть авангард?», необходимо вспомнить целый пласт других шапировских штудий, подчиняющийся той же логике вещей (полностью разделяемой и автором этих строк). Конкретным характеристикам исторического авангарда может быть сопоставлена и противопоставлена авангардность как свойство любого текста [Pilshchikov, Shapir 2011]. Чисто авангардистский акционный аспект «лицейской баллады» А. С. Пушкина «Тень Баркова» всё еще ждет своего вдумчивого, неангажированного и творческого изучения (такое должно включить в себя и теоретическое осмысление таких работ, как [Шапир 1996а]). Отдельное место займет эксплицитно авангардная тема «фаллического подтекста» у Маяковского [Шапир 1996б]. Шапир предложил обоснованные фалло-логоцентричные интерпретации известных хрестоматийных текстов поэта. Особенно ценна новая интерпретация солярной темы, которую предложил Шапир:

«Солнце, которое „встает“ для того, чтобы „залить мир“, „входит в щель“ и „каждый раз мерно спускается в дырку“, без малейшего сомнения, будет по праву воспринято как фаллический символ. Сексуальное переживание солнца, по видимости, опиралось у Маяковского на личный психофизический опыт: „<...> для меня простой половой шантаж, он как солнце лезет под юбку <...>“ [из выступления на диспуте „Вопросы пола и брака в жизни и в литературе“ 6.III. 1927 <...>], но в „Необычайном приключении“ эта архетипическая символика, поддерживаемая, вполне вероятно, бальмонтовским „Будем как Солнце“, произрастала прежде всего из пушкинского сравнения детородного члена с солнцем. Автор „Тени Баркова“ подводит к этому сравнению издали:

Кто всех зазорнее ебет?  
Чей хуй среди битвы рьяной  
Пизду кудрявую дерёт,  
Горя как столб багряный? (...)

А в X строфе восход солнца прямо уподоблен эрекции:

И вот яснее свет дневной;  
Как будто плешь багрова,  
Явилось солнце над горой  
Средь неба голубова (...)

Описание солнечного восхода и заката в терминах полового акта также берет начало в порнографическом бурлеске XVIII века. В „Оде пизде“ М. Чулков (?) воспевает начало дня и его конец:

От утренних спокойных вод  
 Заря на алой колеснице  
 Являет Фебов нам восход,  
 Держа его муде в деснице<,>  
 И тянет за хуй Феба в Понт,  
 Чтоб он светил наш горизонт» [Шапир 1996б: 358–360] <sup>4</sup>.

С этими примерами Шапир сопоставил фаллическую топику, которую являет «неприкрытая дерзость „Стихов о советском паспорте“ (1929): *Я / достаю / из широких штанин / дубликатом / бесценного груза <...>*»: «По мнению О. Ронена <...>, сюжет с извлекаемым „из широких штанин“ предметом — между прочим „краснокожим“ и похожим на „двуметроворостую змею“ — был навеян письмом Тургенева, в котором тот извещал, что направляется в Лейпциг с „пачпортом в кармане и хуем в штанах и только“. [Годом раньше лишение партийной книжки Маяковский приравнивал к дефлорации: *А билет партийный — / девственная плева. / Лишайтесь, — / с Коти / пируя вечерочками* („Стихотворение о проданной телятине“, 1928)]» [Шапир 1996б: 356, 386 примеч. 4]. Суммируя, заметим, что выявленная Шапиром фаллическая топка всё еще ждет отдельного вдумчивого разговора. Мы же хотим подчеркнуть то изящество и доказательную убедительность, с которыми эти и поныне табуированные вопросы бесстрашно поднимались и освещались ученым в своих публикациях, невзирая на неминуемый огонь ханжеской критики, который они навлекали на голову автора и его соратников.

«Фаллическая» и — шире — вся «порнолатрическая» табуированная тематика, имеющая столь разветвленную литературную традицию в России, дает возможность конкретизировать понятие «акта». Вышеизложенные примеры позволяют с особой яркостью представить себе тотальную организацию, или, как сказал бы Эрнст Юнгер, «мобилизацию» радикального модернизма (авангарда) с его установкой на шоковость, на «физическое эпатирование» адресата, а значит, на особую роль прагматики в семиозисе. Читатель или зритель, оказавшийся в эшелоне новой практики искусства, насильно этапируется в сферу тотального остранения. В феноменологическом плане авангардный эпатаж есть *sui generis* логическое завершение формалистической идеи принципа остранения как краеугольного камня искусства [Ханзен-Лёве 2001]. Главной интенцией русских авангардистов было не эпизодическое введение эпатирующих сцен, а создание целой атмосферы шокового бытия. Представляется, что именно упор на всеобъемлющую остразняюще-взрывную прагматику авангарда имел

в виду Шапир, когда постулировал отличительные признаки этого эстетического направления в культурной истории XX столетия. Прагматика радикального действия является основным «узлом» шапировской теории авангарда и всего ее дальнейшего аппликативного «узуса».

Основополагающая идея Шапира о том, что авангардная прагматика и, шире, вся семиотика авангарда не ограничена лишь словесным уровнем текста, кажется, все еще нуждается в особом утверждении и в специальном «проговаривании». Этот сюжет может стать отдельным самостоятельным исследованием; мы же покамест осветим это положение с помощью некоторых примеров. Уместно будет вспомнить слова такого русского авангардиста, как Игорь Терентьев: «⟨...⟩ Когда не хватает слов, когда звук исчерпывает свою силу, начинается жестикуляция, исступленный бег, прыг, валянье по полу!» [Никольская 1982: 197] (разрядка наша).

Исследовательские соображения, которые Шапир впервые высказал в прогрессивном позднесоветском журнале «Даугава» [Шапир 1990], были частью того, что волновало умы многих ученых нового поколения. Созвучные идеи высказывал в свое время, например, В. П. Руднев. Он писал о том, что «самый смысл» эстетической позиции авангардиста — «это активное и, как правило, агрессивное воздействие на толпу, которое должно приводить к шоку, эпатажу, скандалу. Все это объединяет футуризм, сюрреализм, дадаизм, обэриу и позволяет назвать эти течения авангардным искусством» [Руднев 1993: 190].

Большой интерес для иллюстрации мыслей Шапира представляет фигура Алексея Елисеевича Кручёных. Мемуарное свидетельство Дмитрия Молдавского позволяет судить об отношении Кручёных к «событию слова», к звучащей поэзии и ее перформативной прагматике:

«Крученых начал читать. Мне приходилось слышать заговоры деревенских колдунов. Я записывал русские песни и слышал пение таджикских гафизов. И вот то, что я услышал тогда, заставляло меня вспомнить все это сразу!

⟨...⟩ Передо мной был самый настоящий колдун, который вертелся, покачивался в такт ритму, притоптывал, завораживающе выпевал согласные и, что казалось невероятным, даже шипящие. Это было нечто удивительное.

Я понимал, что речь идет о каком-то синтетическом искусстве, раздвигающем рамки привычной словесности ⟨...⟩» [Молдавский 1989: 127–128] (разрядка наша)<sup>5</sup>.

Эту же способность «оживить» стихотворный текст, переключить его в регистр физического перформанса, осуществляющееся через непосредственное поведение поэта-речетворца, описал и другой мемуарист — Юрий Денисов:

«Читал он мастерски. Перенесенная на бумагу, его „продукция“, конечно же, теряла свою прелесть, не передавала фонетического богатства русского языка.

⟨...⟩ Читал Кручёных стоя, в движении, помогал себе мимикой, лицедейством ⟨...⟩:

...закусывайте зелёной пяточкой морского водоглаза,  
слизните языком в салфетке кардинальский обед!

Дороги,  
Дыр-бул-щики,

Ую-юнки —

Глотайте из бобовой рюмочки душистый ИЗОТВАС!»

[Денисов 1994: 155].

Многожанровая деятельность Кручёных полностью отвечает всей его жизнетворческой парадигме, формировавшей с помощью экстравербальных поведенческих средств его внешний облик, всецело вовлеченный в сферу авангардной эстетики [ср. Иоффе 2005; 2006; 2008]. Как писал еще один мемуарист,

«⟨...⟩ лицо его было в каких-то постоянных нервных подёргиваниях, и даже, мне казалось, измождённым ⟨...⟩ В жизни облик его отвечал скорее тому определению, которое язвительно давал ему его друг Павел Васильев: „бес в образе человека“. Что-то и в его обличье, и в его походке, — а ходил он всегда выпирая одно плечо, боком, — и во всей его подвижности, вечно суеотящейся походке было поистине „бесовское“, и всегда можно было от него ожидать и в речах, и в поступках какого-нибудь выпада, нечто резкого, колкого, саркастического, вызывающего, воинственного... Таков он был и в 20-х годах, и в 30-х и в последующих годах, до конца своей неуёмной жизни... [Скуратов 1994: 104–105].

Лидия Либединская рассказывала:

«⟨...⟩ Крученых всегда бежал. По улице, по двору, по коридору, по комнате. Сидеть на месте для него, очевидно, было мучением, потому что даже пил и ел он стоя.

⟨...⟩ Но когда он оставался отобедать или отужинать, то это была целая церемония. Хлеб он предварительно обжигал на газе, а в те времена, когда газа ещё не было, — на керосинке; посуду протирал ваткой, намоченной в марганцовке. А от чая требовал, чтобы тот кипел ключём и крышка на чайнике обязательно прыгала. У нас в доме так и говорили: «Кипит по-кручёныховски!» В морозные дни, чтобы не разговаривать на улице и не застудить горло, он выходил из дома, держа во рту глоток горячей воды и не заглатывая её до тех пор, пока не оказывался снова в тёплом помещении ⟨...⟩ Мама рассказывала, что в молодости Кручёных носил жёлтую кофту и морковь в петлице» [Либединская 1994: 198].

Лев Озеров описывал другую примечательную кручёныховскую выходку:

«Конец войны. Обедаем в Центральном Доме литераторов, в Дубовом зале. Приносят закуску и компот, начальное и конечное. Алексей Елисеевич нетерпелив. Он кладет селедку в компот.

— Что вы делаете? — не столько спрашиваю, сколько восклицаю.

— Делаю правильно: в животе они всё равно перемешаются — селедка и компот. Я опережаю события. Это опережение — долг каждого уважающего себя художника. Еще точнее: я пред-вкус-шаю. Вдумайтесь в слово, попробуйте дернуть его за корень. Выдернуть с корнем! Этим мы и занимались в юности ⟨...⟩ Это был ребенок, дитя. Игрун. До старости лет. Он не выросел. С годами это озорство стало заметным. Бедствовал и озорничал» [Озеров 1990: 54].

Озорство должно здесь рассматриваться всё в том же контексте жизне-

творческой прагматической практики повышения знаковости, казалось бы, нейтральных элементов повседневного быта<sup>6</sup>.

Вячеслав Нечаев описывал «прагматически-жизнетворческое» устройство домашнего быта Кручёных, управляемого законами тотальной эксцентрики:

«Прямо на окне, вместо занавесок, — ⟨...⟩ неопределённого цвета тряпки; днем некоторые из них откидываются, чтобы можно было открыть форточку. Сразу же от кровати и до окна — горой книги и папки, связанные и лежащие отдельно. Вершина этой горы — посередине комнаты; просто здесь стоит высокая этажерка, вся заваленная книгами и сверху накрытая цинковым корытом. К этажерке можно только подползти по книгам. Из этой горы торчит краешек стола, покрытый пожелтевшими газетами. Здесь — область рахат-лукума, коробки медовых пряников, пачки сахара (именуемого хозяином „цукром“), двух кружек и лекарств. Обычно у этого места мы располагаемся друг против друга и начинаем „чаевничать“. От чая я отказываюсь и, чтобы не обидеть хозяина, угощаюсь пряниками. Кручёных опускает пряники в кружку, заливает их кипятком и начинает есть. Чудачествам Кручёных не бывает конца. То в кипящую воду он бросит творожный сырок и только после этого, минут через пять, начинает его есть. То застаёшь Кручёных за стиркой белья: в маленькой кастрюле он кипятит бельё, на верху которого лежит кусок мыла. Кто-то из женщин, навещавших его, предложил убраться в комнате. В ответ Кручёных невнятно пробормотал что-то, но так и не дал даже стереть пыль. Думается, что эпатировать во всём было главным в его жизни, жизни футуриста» [Нечаев 1994: 177] (разрядка наша).

Итак, многие источники подтверждают, что поведение русских авангардистов формировалась при помощи «шоковой» практики тотального семиотического эпатажа, о которой говорил Шапир.

Особый интерес для шапировской концепции авангарда должен представлять и Даниил Хармс с его знаковым эксцентричным поведением. Многие из интересных прагматически-жизнетворческих примеров его деятельности мы привели в нашей работе [Иоффе 2006]. Добавим ещё один эпизод, не упомянутый в нашей статье. Вот как Светозар Семенович Шишман (имя подлинное) описывает, со слов своего отца, атмосферу свидания Хармса с девушкой:

«Нюра ждала Хармса около лестницы Думы. Он должен был подойти со стороны Дома книги. Хармс был необыкновенно педантичен и точен, если он назначил свидание на какое-то время, то можно было не сомневаться, с первым ударом Думских курантов он склонится перед вами в изящном поклоне.

Нюра увидела, что толпа расступается, освобождая кому-то дорогу. Это шел Хармс.

О том, как экстравагантно, броско и неожиданно одевался Хармс, написано много. Это интересно читать, можно образно представить и мило улыбнуться: „Экий чудак-озорник!“ — Короткие брюки, гольфы, английская куртка, белоснежная рубашка и красивый элегантно завязанный галстук, котелок и трость или кепи и яркий цветок, прикрепленный на неподобающем месте, карманные часы с чайное блюдце (Хармс всегда останавливался, чтобы взглянуть на циферблат), огромная, гигантских размеров кривая трубка и при всем этом невозмутимый, непроницаемый взгляд больших голубых глаз. Возвышаясь над окружающими, он не смотрел свысока, нет, он просто никого не замечал.

Хармс подошел к Нюре, улыбнулся, взял девушку под руку и куда-то повел... Нюра не могла поднять глаз, чувствовала, что Хармс что-то говорит, но не слышала, да и не могла слышать — ей казалось, что весь Невский, весь Литейный, весь Владимирский сбегаются и смотрят, тычут пальцами, улюлюкают не над ними, не над ним, а над ней. Было страшно до ужаса.

— Ну, как? — спросил Хармс.

— Что как? — пролепетала Нюра.

— Стихи.

— Я не слышала.

— Привыкай, Нюра, выше голову, — Хармс согнутым указательным пальцем приподнял ее подбородок. — Нос выше, вот так. Не забывай, что я — Визирь Земного Шара, а ты при мне.

Он озорно рассмеялся, подхватил Нюру, завертел и потащил дальше, что-то напевая и размахивая тростью» [Шишман 1991: 22–23].

Хотя эмпирическая достоверность рассказа вызывает определенные сомнения, характерен сам факт, что он мог возникнуть и функционировать в хармсовском окружении. Интересен в рассказе Шишмана сам способ создания портрета Хармса. Особенно важно подметить то чувство всеобщего остраивающего ужаса, которое сопровождало «перформанс» Хармса на Невском проспекте. Многие адресаты, а в особенности, конечно, шокированная Нюра, замечали и остро реагировали на те экстравагантные знаки, которые выстраивал Хармс в качестве дополнительного дейктического контекста к декламации собственных стихов. Проблема в том, что Хармс иногда «перебарщивал», и, таким образом, девушка Нюра уже, по сути, не слышала самих его стихов из-за внетекстового перформативного поведения поэта, которое как бы «перехлестывало» его вербальные тексты. Подобный семиотический феномен требует отдельного разговора.

Значительное место в осмыслении прагматики авангардного действия должен по праву занять экспрессивный танец<sup>7</sup>:

«В. Шкловский называл футуристическую поэзию „балетом для органов речи“, Кульбин проповедовал „танцевализацию“ всей жизни, Ларионов сравнивал футуристическую раскраску лица с танго. Танец воспринимался как наиболее органичная (в частности, и в смысле связи с телом, со всем организмом человека) форма творчества, не скованная застывшей понятийной структурой языка (...) „Звуко-жесты“ футуристической поэзии, жесты письма и рисунка (особенно на страницах литографических или гектографических книг) порой также напоминают зафиксированный в звуковой динамике, в ритмах почерка и росчерках графики „танец“» [Бобринская 1998: 60].

В каком-то особом смысле танец особенно тотальный, всепоглощающий футуристический перформанс ритмического движения, эстетизируемого с помощью телесного «рисунка» и моторики, может быть приравнен к некоему особому типу «жеста» [см. Бобринская 1998; LeBaron, Streeck 2000].

Авангардная прагматика в своем пределе должна сводиться к вопросу «эффекта», который достигается посредством различных применений жестовой активности адресанта к адресату. Интересные в этом отношении мысли можно найти у Карла Бюлера. В его книге «Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache» (1934) [Бюлер 1993], среди прочего, имеются интригующие размышления, связанные с теорией жеста (*Geste, Gebärde*). Помимо этого, Бюлера занимает и кинематограф (язык кино), то есть отображение языковой прагматики в реальном перформансе. Трактат Бюлера включает массу интереснейших в контексте изучения жестов и общей прагматики знака главок — таких, например, как «Синсемантика изобразительных ценностей в картине». Можно только удивляться, насколько Бюлер (кстати, высоко ценимый такими разными учеными, как Якобсон и Поппер) опережал свое время.

Завершить наши предварительные заметки о значении прагматики в шапировской концепции авангарда мы хотели бы этими параллелями между теориями Бюлера и Шапира, а также постановкой вопроса о потенциальной применимости воззрений Шапира в сфере довольно бурно развивающихся сейчас киноисследований — и, в частности, в области осмысления всех проблем экспериментально-авангардного киноискусства, где прагматика восприятия выступает на самый передний план научной дискуссии.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В отличие от того, что сообщается посредством говорения, то есть *per locutio*.

<sup>2</sup> Необходимо оговориться, что в наших размышлениях речь никоим образом не идет о чисто словарном существовании и бытовании слова. Конечно, словари тоже задают свой специфический тип семиозиса, который, однако, никак не может быть назван коммуникативным актом или «актом речевого действия». Между тем цель настоящей заметки — нацупать подступы к проблеме авангардного коммуникативного действия.

<sup>3</sup> В оригинале сказано: «(...) interdépendances langage / gestualité» ('...взаимозависимостям «речевая деятельность / жестовость»') [Kristeva 1968: 60].

<sup>4</sup> Прося извинения за пространное цитирование, мы хотели бы еще раз привести эти замечательные фрагменты шапировского текста, которые, увы, не так уж часто тиражируются в сегодняшней научной печати. Хотелось бы воспользоваться настоящим поводом для некоторой актуализации значения этих искрометных штудий замечательного ученого и всей их многоплановой проблематики.

<sup>5</sup> Тот же фрагмент воспоминаний в иной авторской редакции см. в первопубликации [Молдавский 1986: 203].

<sup>6</sup> О параллелях с жизнетворчеством русских символистов см. [Сендерович 1984].

<sup>7</sup> См. об этом недавнюю работу М. В. Акимовой, основанную на материале творчества Валентина Парнаха [Акимова 2011].

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Акимова, М. В.: 2011, 'Еще раз об иллюстрациях: иероглифы танцев В. Парнаха', *Художник и его текст. Русский авангард: история, развитие, значение: К 80-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова*, Москва, 35–51.
- Бобринская, Е.: 1998, 'Жест в поэтике раннего русского авангарда', *Хармсиздат представляет: Авангардное поведение: Сборник материалов*, С.-Петербург, 49–62.
- Бобринская, Е. А.: 2006, 'Футуристический «грим»', Е. А. Бобринская, *Русский авангард: границы искусства*, Москва, 146–165.
- Бродский, [И. А.]: 2007, *Книга интервью*, Составитель В. Полухина, Издание 4-е, исправленное и дополненное, Москва.
- Бюлер, К.: 1993, *Теория языка: Репрезентативная функция языка*, Общая редакция и комментарий Т. В. Бульгиной, Москва.
- Денисов, Ю.: 1994, 'Леопард футуристической армии', *Алексей Крученых в свидетельствах современников*, Составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарий С. Сухопарова, München, 153–157.
- Иоффе, Д.: 2005, 'Жизнетворчество русского модернизма sub specie semioticae: Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь ↔ текст', *Критика и семиотика*, Новосибирск, вып. 8, 126–179.
- Иоффе, Д.: 2006, 'Даниил Хармс как Homo Ludens: игровое житнетворчество и проблема маски. К постановке вопроса о роли лудизма в деятельности поэта', *Russian Literature*, vol. LX, № III/IV, 325–345.
- Иоффе, Д. Г.: 2008, 'От редактора: тела и тексты', *Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре. Эпоха модернизма*, Сборник научных работ под редакцией Д. Г. Иоффе, Москва, 5–24.
- Крейдлин, Г. Е.: 2004, *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык*, Москва (= Новое литературное обозрение. Научное приложение; Вып. XXXIX).
- Кристева, Ю.: 2004, 'Жест: практика или коммуникация?', Перевод Б. П. Нарумова, Ю. Кристева, *Избранные труды: Разрушение поэтики*, Составитель тома и ответственный редактор Г. К. Косиков, Москва, 114–135.
- Кобринский, А.: 2003, 'Неустановленный авангард', *Дружба народов*, № 9, 213–215.
- Либединская, Л.: 1994, 'Алексей Елисей — всех поэтов словосей!', *Алексей Крученых в свидетельствах современников*, Составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарий С. Сухопарова, München, 197–205.
- Маньковская, Н. Б.: 2008, 'Жест и жестуальность как художественно-эстетические феномены', *Феномен артистизма в современном искусстве*, Москва, 471–488.
- Молдавский, Д.: 1986, 'Алексей Крученых', *Нева*, № 11, 202–204.
- Молдавский, Д. М.: 1989, *Снег и время: Записки литератора*, Ленинград.
- Нечаев, В.: 1994, 'Вспоминая Кручёных...', *Алексей Крученых в свидетельствах современников*, Составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарий С. Сухопарова, München, 175–185.
- Никольская, Т.: 1982, 'Игорь Терентьев в Тифлисе', *L'avanguardia a Tiflis: Studi, ricerche, cronache, testimonianze, documenti*, Venezia, 189–209.
- Озеров, Л.: 1990, 'Селедка в компоте', *Смена*, № 3, 53–59.
- Потапова, Р. К., В. В. Потапов: 2006, *Язык, речь, личность*, Москва.

- Руднев, В.: 1993, 'Модернистская и авангардистская личность как культурно-психологический феномен', *Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция. Тезисы и материалы*, Москва, 189–193.
- Сендерович, С.: 1984, 'Семиотический радикал блоковской семантики', *Aleksandr Blok Centennial Conference*, Editor W. N. Vickery, Associate editor B. B. Sagatov, Columbus, Ohio, 305–319.
- Серль, Дж. Р.: 1986, 'Что такое речевой акт?', *Новое в зарубежной лингвистике*, Москва, вып. XVII, 151–169.
- Скурагов, М.: 1994, 'Алексей Кручёных: (Дополнение к моим воспоминаниям о нём в виде письма-ответа литературоведу С. М. Сухопарову)', *Алексей Кручёных в свидетельствах современников*, Составление, вступительная статья, подготовка текста и комментарии С. Сухопарова, München, 104–107.
- Успенский, Б. А.: 2007, *Ego loquens: Язык и коммуникационное пространство*, Москва.
- Ханзен-Лёве, О. А.: 2001, *Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения*, Перевод с немецкого С. А. Ромашко, Москва.
- Шапир, М. И.: 1990, 'Что такое авангард?', *Даугава*, № 10 (160), 3–6.
- Шапир, М. И.: 1995, 'Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм', *Philologica*, т. 2, № 3/4, 135–143.
- Шапир, М. И.: 1996а, 'Из истории «пародического балладного стиха»: 1. *Пером владеет как едой*', *Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература*, Составил Н. Богомолов, Москва, 232–266.
- Шапир, М. И.: 1996б, 'Из истории «пародического балладного стиха»: 2. *Вставало солнце ало*', *Анти-мир русской культуры: Язык. Фольклор. Литература*, Составил Н. Богомолов, Москва, 355–404.
- Шишман, С. С.: 1991, *Несколько веселых и грустных историй о Данииле Хармсе и его друзьях*, Ленинград.
- Alston, W. P.: 2000, *Illocutionary Acts and Sentence Meaning*, Ithaca, N. Y.
- Argyle, M.: 1975, *Bodily Communication*, London.
- Birdwhistell, R.: 1970, *Kinesics in Context: Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia.
- Bonhomme, M.: 2005, *Pragmatique des figures du discours*, Paris.
- Brown, G.: 1995, *Speakers, Listeners, and Communication: Explorations in Discourse Analysis*, Cambridge.
- Cap, P., J. Nijakowska: 2007, *Current Trends in Pragmatics*, Edited by P. Cap and J. Nijakowska, Newcastle [upon Tyne].
- Cummings, L.: 2005, *Pragmatics: A Multidisciplinary Perspective*, Edinburgh.
- Dittmann, A.: 1978, 'The Role of Body Movement in Communication', *Nonverbal Behavior and Communication*, Edited by A. W. Siegman and S. Feldstein, Hillsdale, N. J., 69–95.
- Duchan, J. F., et al.: 1995, *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Edited by J. F. Duchan, G. A. Bruder, and L. E. Hewitt, Hillsdale, N. J.
- Gauker, C.: 2003, *Words Without Meaning*, Cambridge, Mass. (= Contemporary Philosophical Monographs; № 3).
- Gazdar, G.: 1979, *Pragmatics: Implicature, Presupposition and Logical Form*, New York.
- Grein, M., E. Weigand: 2007, *Dialogue and Culture*, Edited by M. Grein and E. Weigand, Amsterdam (= Dialogue Studies; Vol. 1).

- Greimann, D., G. Siegwart: 2007, *Truth and Speech Acts: Studies in the Philosophy of Language*, Edited by D. Greimann and G. Siegwart, New York — London.
- Haviland, J. B.: 2000, 'Pointing, Gesture Spaces, and Mental Maps', *Language and Gesture*, Edited by D. McNeill, Cambridge, 13–46 (= *Language, Culture & Cognition*; № 2).
- Jolly, S.: 2000, 'Understanding Body Language: Birdwhistell's Theory of Kinesics', *Corporate Communications*, vol. 5, № 3, 133–139.
- Fillmore, C. J.: 1997, *Lectures on Deixis*, Stanford, Calif.
- Kearns, M.: 1999, *Rhetorical Narratology*, Lincoln, Nebraska (= *Stages*, vol. 16).
- Kendon, A.: 2004, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge.
- Knapp, M.: 1972, *Nonverbal Communication in Human Interaction*, New York.
- Kristeva, J.: 1968, 'Le geste, pratique ou communication?', *Langages*, № 10, 48–64.
- LeBaron C., J. Streeck: 2000, 'Gestures, Knowledge, and the World', *Language and Gesture*, Edited by D. McNeill, Cambridge, 118–138 (= *Language, Culture & Cognition*; № 2).
- Lenz, F.: 2003, *Deictic Conceptualisation of Space, Time and Person*, Edited by F. Lenz, Amsterdam (= *Pragmatics & Beyond. New Series*; vol. 112).
- Liddell, S. K.: 2000, 'Blended Spaces and Deixis in Sign Language Discourse', *Language and Gesture*, Edited by D. McNeill, Cambridge, 331–357 (= *Language, Culture & Cognition*; № 2).
- Loxley, J.: 2007, *Performativity*, Abingdon, Oxon — New York.
- Martin, R. M.: 1959, *Toward a Systematic Pragmatics*, Amsterdam (= *Studies in Logic and the Foundations of Mathematics*; S. n.).
- Mercks, K.: 1986, 'Introductory Observations on the Concept of «Semantic Gesture»', *Russian Literature*, vol. XX, <sup>1</sup> IV, 381–422.
- Mercks, K.: 2006, 'Introductory Observations on the Concept of «Semantic Gesture»', *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN)*, № 3 <[http://cf.hum.uva.nl/narratology/a06\\_mercks.html](http://cf.hum.uva.nl/narratology/a06_mercks.html)>.
- Miller, J. H.: 2005, *Literature as Conduct: Speech Acts in Henry James*, New York.
- Özyürek, A.: 2000, 'The Influence of Addressee Location on Spatial Language and Representational Gestures of Direction', *Language and Gesture*, Edited by D. McNeill, Cambridge, 64–83 (= *Language, Culture & Cognition*; № 2).
- Pilshchikov, I., M. Shapir: 2011, 'Avant-Gardism of the Classics and Classicality of the Avant-Garde: Communication Strategies of Moscow Conceptualism in the Context of the Evolution of Styles in Russian Poetry from the Eighteenth to the Twentieth Century', Translated by J. Peschio and I. Pilshchikov, *Russian Literature*, vol. LXIX, № II/IV, 383–392.
- Quine, W. V. O.: 1960, *Word and Object*, Cambridge, Mass.
- Rastall, P.: 2006, *The Power of Speech*, München.
- Robinson, D.: 2006, *Introducing Performative Pragmatics*, New York — Abingdon, Oxon.
- Sauerland, U., P. Stateva: 2007, *Presupposition and Implicature in Compositional Semantics*, Edited by U. Sauerland and P. Stateva, Basingstoke.
- Searle, J. R.: 1965, 'What is a Speech Act?', *Philosophy in America*, Edited by M. Black, London — New York, 221–239.
- Vanderveken, D., S. Kubo: 2002, *Essays in Speech Act Theory*, Edited by D. Vanderveken and S. Kubo, Amsterdam (= *Pragmatics & Beyond. New Series*; vol. 77).
- Szabó, Z. B.: 2005, *Semantics versus Pragmatics*, Edited by Z. G. Szabó, Oxford.
- Weinert, R.: 2007, *Spoken Language Pragmatics: an Analysis of Form-Function Relations*, Edited by R. Weinert, London — New York.