

# НОВЫЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРАКТИКИ

ВАЛЕРИЙ  
ВЛАДИМИРОВИЧ  
МАРОШИ

## ЗАМЕТКИ ОБ «АЛБАНСКОМ ЯЗЫКЕ», РУССКОМ АВАНГАРДЕ, КЛАССИКЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

*В статье анализируются фольклорные и литературные источники так называемого «албанского языка» — экспрессивного сленга сетевого общения. Автор обнаруживает их в первой пьесе авангардиста-заумника Ильи Зданевича и отчасти — в традиции русского ярмарочного балагана. В современной русской литературе введение «албанских» клише и текстов сопровождается рефлексией персонажа или нарратора по поводу поэтических ресурсов этого новояза.*

С конца 1990-х гг. так называемый «албанский язык» стремительно распространяется в русскоязычном Интернете как средство сленгового молодежного общения в чатах, блогах и форумах. Как известно, важнейшими чертами этого подъязыка сетевой коммуникации являются сочетание ненормативности по отношению к письменному варианту литературного языка и формирование собственной нормы и системы экспрессивных клише. В «албанском» дискурсе (все последующие примеры взяты из текстов Шиша Брянского и В. Пелевина) мы наблюдаем постоянное искажение орфографической нормы средствами фонетической записи или смены традиционного произношения/написания («желосся», «чорный», «причом», «люцкой», «тежолыя», «большие месорупки», «увидефши меня», «сифония», «царзтвенно»), отказ от большинства знаков пунктуации, нерегулярное слияние полнозначных и препозитивных служебных слов («нигаварю», «изтово», «паочереди», «нисмишно»), удвоение и даже умножение наиболее экспрессивных звуков («вопиющще», «слащще», «нечяянно», «смееелая птица», «Меня ташниттть. Здесь пиво имеицца?»<sup>1</sup>), использование в письме как кириллицы, так и латиницы («Sliff\_zoSSchitan», «Это научный fuckT. Настоящий один я а выше и ниже по списку фсе педорасы»<sup>2</sup>), формирование устойчивого набора экспрессивных идиом («пацталом», «ржунимагу», «аццкий сотона», «кг/ам», «В Бобринец, тварино!»), частое употребление обценной лексики и фразеологии. Карнавальная суть «албанского» эффектнее всего проявляется в искажении «сакральных» для русской культуры имен: «доктор Жеваго», «Мондыльштам» и т. п. Если принцип фонетической записи (без обязательного искажения произношения) архаизирует

## Новые культурные практики

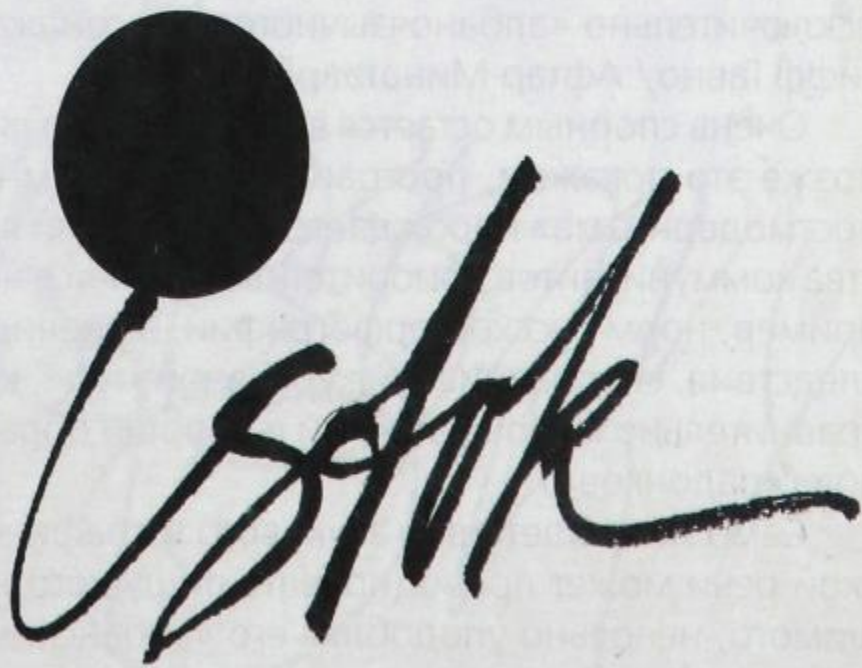
русское письмо, возвращая его к донормативности орфографии древнерусского, то поэзия на «албанском» напоминает скорее белорусский язык: «Акцебровую вдохнула хмурасць<...>Агурцом саленым паперхнулась<...>Ащуцаць не прывадзілася ране»<sup>3</sup> («Гарчышники»). Практически все черты «албанского», взятые по отдельности, уже были использованы в качестве эффектных «приемов» групповых и индивидуальных «сдвигологий» русских поэтов-футуристов. Однако нас будет интересовать лишь наиболее очевидный и значимый — драматургия заумника Ильи Зданевича — Ильязда.

В начале нынешнего века «албанский язык» становится одним из подъязыков тех авторов новейшей литературы, которые позиционируют себя как «юродивых» (Шиш Брянский) и «поколенческих», сверхактуальных для молодежной среды (Виктор Пелевин). Мало-помалу сленг попадает в поле авторской рефлексии элитарно-экспериментальной литературы как одно из средств усиления экспрессивности дискурса героя или нарратора. Более того, герои, в совершенстве владеющие «албанским» и правилами его употребления (свою компетенцию он проявляет, изъясняясь только на нем или написав на его основе художественный текст), — Sliff\_zoSSchitan из «Шлема ужаса» и Роман Шторкин из «Ампира В» В. Пелевина — оказываются, в конечном счете, не недорослями и простаками, а, соответственно, персонажем и героем-нарратором, наиболее глубоко подступившим к загадке Минотавра / взлетевшим «на вершину Фудзи». Впрочем, это можно отнести к традиционной для русской литературы стратегии отношения автора к своим героям, где истина открывается отнюдь не самым умудренным интеллектом.

Конечно, высказываниям об «албанском» участников сетевой коммуникации тоже свойственна метатекстуальность в виде разных степеней его оценки, лингвистических автокомментариев и иронической дистанцированности. Однако гораздо более высокая степень ответственности, авторитетности и компетенции авторов внесетевой словесности как носителей и законодателей в том числе и языковой нормы бесспорна. В «пьесе» и последнем романе Пелевина ввод реплик и даже поэтического текста на «албанском языке» сопровождается весьма обширными комментариями или автокомментариями персонажей, которые объясняют необходимость его употребления не столько для носителей этого сленга, сколько для «непосвященных» персонажей, а на авторском уровне — читателей: «Про Слива тоже нельзя сказать, что он ошибки делает. Просто он пишет по-албански»<sup>4</sup>; «Кажется, так это называется у сетевых эстетов. По албанским стилистическим принципам нельзя два раза одинаково писать одно и то же слово. Иначе сошлют в Бобруйск» (с. 42); «Переведи с албанского» (с. 182). Разность метатекстуальных высказываний нарратора романа Пелевина об «албанском», например, — следствие его длительного «воспитания»: сначала он отождествляет албанский с русским: « — Лолита? — переспросил я. — Это от «LOL»?

— Не понял, — сказал незнакомец.

— «Laughed out loud», — пояснил я. — Термин из сети. **По-рус-**



Николай Макаров. КАЛЛИГРАФИЯ

**ски** будет «ржунимагу» или «пацталом». Получается, Лолита — это девочка, которой очень весело.

— Да, — вздохнул незнакомец, — другие времена, другая культура»<sup>5</sup>, усиливает «албанской» графической версией оценку («отстой») другого персонажа: «А когда ты видишь два «мерса», один из которых гламурный, потому что это дорогущая модель прошлого года, а другой — срачный **ацтой**, потому что на таком еще Березовский ездил в баню к генералу Лебедю и в наши дни его можно взять за десять грин...» (с. 172), а затем, обдумывая свое остроактуальное стихотворение, он высказывается уже на правах автора, его рефлексия направлена на взвешивание возможностей албанского в рамках русской поэтической традиции: «Я записал все что мог. Это было трудно, потому что в албанском имелось мало подходящих конструкций для фиксации тончайших духовных образов, открывшихся моему мысленному взору, а все остальные речевые парадигмы были заблокированы, и каждое слово надо было долго отдира́ть от днища ума. Мне приходилось подбирать очень приблизительные подобия, сильно проигрывавшие рафинированной образности девятнадцатого века. Но зато стих выиграл в экспрессии» (с. 387). Сочетание «Тютчев + албанск. source code», породившее инвективу «князю мира» пелевинского героя, приводит не только к написанию «шедевра» на албанском (от Тютчева там остался лишь мотив пира. — В. М.), но и к развернутому «авторскому» комментарию, который открывает для читателя одновременно многозначность и бессмысленность этого новояза: «Когда я дописал его, у меня осталось еще целых пять минут, чтобы внимательно **перечитать** написанное. ...Я перечитал это мрачное пророчество три раза, проверяя и исправляя ошибки. Переправив «они» на «ани», я с гордостью ощутил, что сам **не понимаю написанного до конца**. Ясно было только происхождение названия: существовал гностический текст «Ипостась архонтов», который мы проходили на уроке дискурса. <...> ...Особенно мне нравилась двенадцатая строка: **одна из проекций** словосочетания «уж уведал» на **стандартный русский** было «уж увядал», и тогда грозный **смысл** всего стиха, предрекающего гибель князю мира сего — той самой гностической змее с головой льва... — концентрировался в одной точке...

Кроме того, трудно было не обратить внимание на эти купола, которые один из моих прошлых поэтических визитеров сравнил с мигалками. Вот так в душе простого русского вампира встречаются великие эпохи нашей истории...» (с. 388). К собственно авторским комментариям можно отнести подзаголовок пьесы «Шлем ужаса» на «албанском» — «Креатифф о Тесее и Минотавре» (ср. реплики исключительно «албаноязычного» персонажа: «Креатифф на фаусте...»? «Креатифф Гавно/ Афтар Минатавр»<sup>6</sup>).

Очень спорным остается вопрос, только ли «сетевым эстетством» или, как мы позже это покажем, протоавангардистским импульсом в эпоху «победившего постмодернизма» порождается «албанский язык». По-видимому, для большинства коммуникантов приоритетным является не интенциональное нарушение, например, норм русской орфографии, а очевидная некомпетентность в них и, как следствие, следование дискурсивной моде, которая, скорее всего, зародилась в сравнительно малочисленной и хорошо образованной группе эстетов-маргиналов («падонков»).

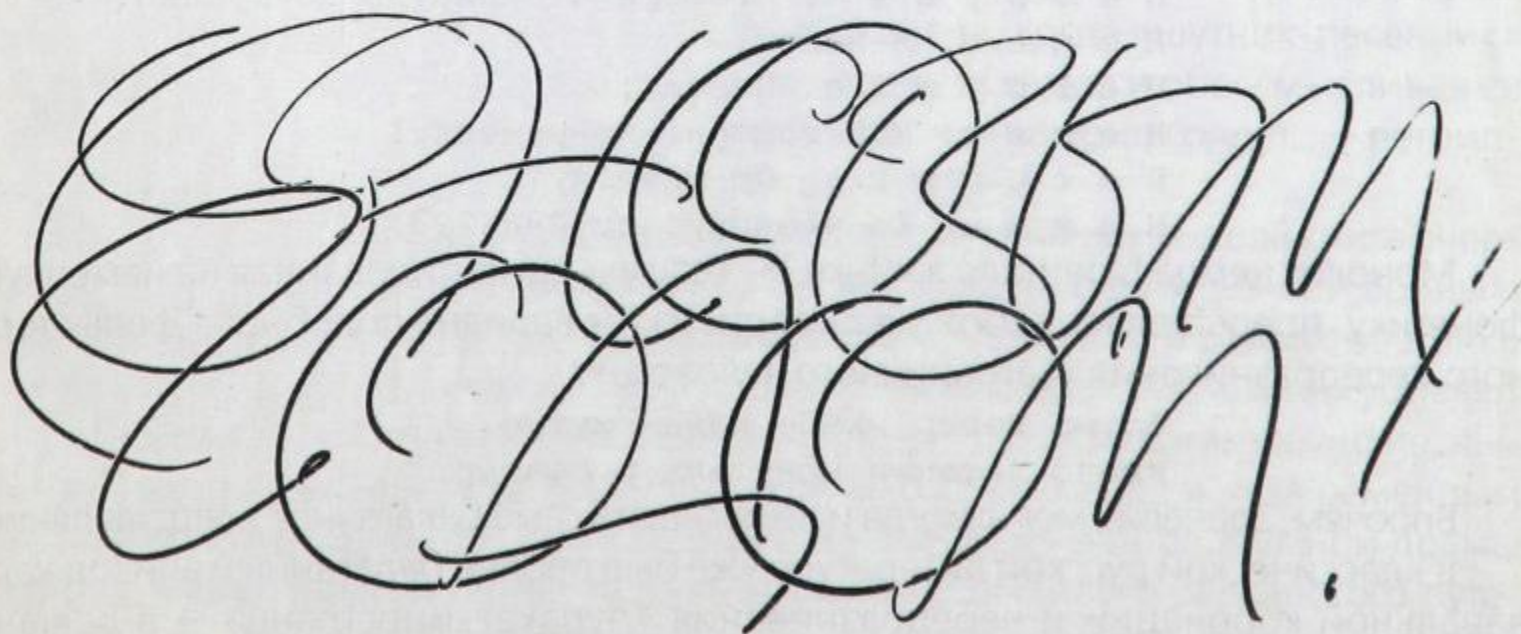
Само несоответствие звукового и графического в устной и письменной русской речи может провоцировать пишущего на искажение даже отчетливо слышимого, невольно уподобляя его «албанским» обновителям письма. Так, в новейшей русской литературе появляются живые анекдотические фигуры письма — экстраординарные персонажи из народной среды вроде Васи Гагина из романа

А. П. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени»: «Из своего орфографического опыта он сделал незыблемый вывод: в русском языке все слова пишутся не так, как произносятся, причем как можно дальше от реального звучания»<sup>7</sup> (см. в тексте: «кердпич»/«керьпичь», «честног», «пестмо», «зоз-тежка», «аппрекоз», «в клазсе» и т. п.).

Как уже было сказано выше, непосредственный источник «албанского языка» — первая пьеса «Янко крУль албАнской» (1916) из заумно-абсурдистской пенталогии И. Зданевича «аслааблИчьЯ пИтерка дЕйстф». «Хазяин»-распорядитель кукольного балагана впервые в русском авангарде вводит правила порождения высказываний на албанском: «...как албАнской изык с руским идет от ывонного вы наблюдети слава схожьи с рускими как та асел балван галоша и таму падобнае на патаму шта слава албанский смысл ых ни русской как та асел значит (па нужэ смысла ни приважу) и таму падобнае пачиму не смучяйтись помнити шта вот изык албАнской»<sup>8</sup>. «Албанский изык» в пьесе — это совокупность нескольких заумных языков разных персонажей, среди которых выделяется деформированный фонетическим потоком русский, особый язык, построенный на основе русского алфавита, стилизованный немецкий Ыренталя. Помимо фонетического принципа написания русских слов, «остраняющих» их, ключевыми как для будущего сетевого «албанского», так и пенталогии Зданевича, как нам представляется, стали фигуры осла и дурака («балвана»), а также значимое отсутствие смысла, установка на чистую экспрессивность (заумь), подкрепленная графическим выделением в и без того искаженных словах экспрессивных слоговых сочетаний «му», «ру», «зы», «ба» и т. п. В самой пьесе собственно будущий «албанский дискурс» представляют и авторские ремарки, сливающие слова одного языка и разные языки, удваивающие наиболее экспрессивные звуки («динавзять круля?» (с. 524); «ю бутьрулем (с. 525); «за нажы дируцца» (с. 524).

Настоящий «албанский язык» в пьесе представляют уникальное для русской литературы, каламбурно искаженное, но в основе своей подлинное «албанское» слово «шкиптары» — самоназвание албанцев, которое у Зданевича превратилось в «свабодных шкипидаров», и стилизованное под «албанское» имя персонажа «княся пренкбибдада» — аллюзия на сверхмодное европейское «дада» (появилось в феврале 1916, а в декабре была поставлена пьеса Ильязда). Наиболее примечательна включенность публики (зрителей и читателей) в «албанскую» пер-

нколай макаров. КАЛЛИГРАФИЯ



сонажную и языковую среду («шкипидарыф ыграют зритили» (с. 522) и интерактивность, по свидетельству очевидцев, самой постановки пьесы, предвосхитившая создание соответствующей коммуникативной среды «албанского» в Интернете: «вся пьеса состояла из сплошного общения публики с действующими лицами» (с. 716); «...так как **конца пьесы Зданевич написать не успел**, то публике было предложено **самой закончить ее** и публика решила кончить ее большим албанским дивертисментом с танцами...» (с. 716). Вот так и общаются/развлекаются по сию пору.

Однако для самого бесспорного источника «албанского языка» значим и его собственный порождающий контекст, представляющий собой сложное переплетение авангардистского и фольклорного дискурсов, слова и карнавального действия. Средневековые европейские («Festum asinorum») и азиатские праздники осла (Кавказ, Иран, Ближний Восток), по-видимому, в равной степени актуальны для пенталогии Зданевича. Здесь эволюция некоторых моментов поэтики Пелевина (личина осла в «Числах», оборотни, вампиры, карнавализованное убийство старого жреца и коронация нового, эстетически оправданное использование «албанского языка») словно бы вторит драматургии Ильязда. «Балван» в монологе хозяина балагана, в свою очередь, отсылает к «празднику дураков». Коронация и убийство Янко — типично карнавальная коронация с последующим развенчанием.

Традиции «площадной стихии», по выражению М. М. Бахтина, соотносятся здесь не столько с сюжетом, сколько с дискурсом, становятся балаганной, «площадной речью» во всем ее многообразии в первой пьесе Зданевича. Например, именно из русского фольклорного театра Петрушки пришел в эту пьесу прием комического обыгрывания речи персонажа-иностранца, как правило, араба, немца или француза: «Араб пел песенку «по-арабски», Петрушка учил его петь «по-русски» — и после различных комических недоразумений оглушал Араба своей дубинкой»<sup>9</sup>; «...появлялся Немец, «заграничный человек», диалоги Петрушки с которым были построены на комических эффектах речевого характера («Доннер веттер!» ...на что Петрушка полуотвечал, полупереспрашивал: «Что?.. дунул ветер?..») и заканчивались тем, что Петрушка оглушал, убивал Немца» (с. 277):

Н е м е ц. Вас ист дас?

П е т р у ш к а. Вот тебе раз.

<...>

Н е м е ц. Фонтерлинтенлинтен.

П е т р у ш к а. Ты зачем пришел сюда?

<...>

П е т р у ш к а. ...Говори что-нибудь по-русски.

Н е м е ц. Я немец.

П е т р у ш к а. Перец?

Н е м е ц. Мой говорит по-немецку!

П е т р у ш к а. По-шведску?

Н е м е ц. По-немецку! (с. 296-297).

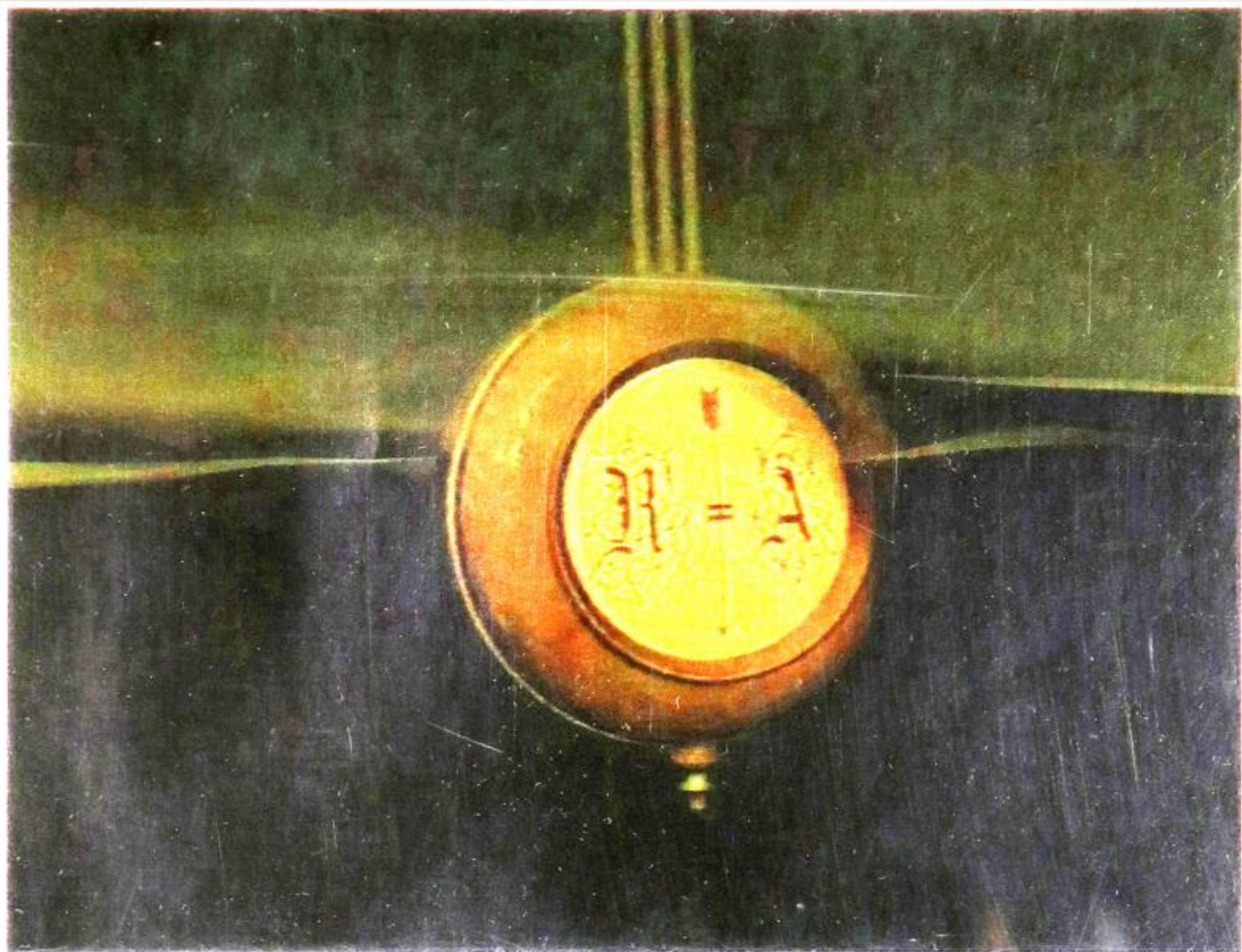
Монолог немца Ыренталя в «Янке..» — заумь, ориентированная на немецкую фонетику, представляет собой авангардистский вариант подобного фольклорного передразнивания «заграничного человека»:

ботыр вегер ихабе кайны мутыр

клопс латамин ьренталь росфатыр...<sup>10</sup>

Впрочем, Зданевич мог никогда и не посещать само балаганное представление.

В классической русской литературе уже был вполне балаганный эпизод карнавальной коронации и передразнивания «дурака»-иностранца — в романе



александр прудников. ТЕЛЕВИЗИОННАЯ ЗАСТАВКА

«Война и мир» Л. Н. Толстого. Сначала к русским солдатам выходит карнавально одетая пара французов-«клоунов» — «ведмедь», «странно одетые фигуры»<sup>11</sup>; «...обвязанный по-бабьи платком сверх фуражки» (с. 614); «...был одет в женскую шубенку» (с. 614); «Один был повыше ростом... другой, маленький, коренастый, обвязанный платком по щекам...» (с. 613) (ср. у Зданевича — «ярко **ано** в **брюках** с **чюжова** **пличя** **абута** **новым** **времиним**<sup>12</sup>). Как это происходит в карнавале, одного француза сажают на «царское» место («Между тем Морель сидел **на лучшем месте**, окруженный солдатами» (с. 614), напаивают («Когда Морель **выпил водки** и доел котелок каши, он вдруг болезненно развеселился и начал не переставая говорить **что-то не понимавшим** его солдатам» (с. 614), а затем осмеивают («Солдаты **держались за бока**, глядя на него» (с. 614). Кульминацией осмеяния иностранца и становится сцена, когда «шутник-песенник» Залетаев пытается повторить французскую песню, искажая и обесмысливая ее звучание: «Виварика! Виф серувару! Сидабляка... — повторил солдат... — летриптала, де бу де ба и детравагала, — пропел он» (с. 615).

Как известно, поводом для постановки и написания «Янки...» стала книга очерков сербского журналиста Янко Лаврина об Албании «В стране вечной войны». Однако и здесь русская классика подсказывает образ кавказского разбойника Янко из романа Лермонтова (именно разбойники сначала коронуют, а затем убивают Янко у Зданевича): «...в татарской бараньей шапке»<sup>13</sup>; «...из нее, как накануне, вышел человек в татарской шапке, но острижен он был по-казацки, и за ремненным поясом его торчал большой нож» (с. 508). В намерения автора заумной драмы входила, таким образом, травестия не только незадачливого балканского путешественника, но и романтизированного («...мне везде дорога, где только ветер

дует и море шумит!» (с. 508) контрабандиста, — что доказывает прежде всего позднейший роман Ильязда «Восхищение».

Однако Зданевич пошел гораздо дальше осмеяния комизма немецкой речи Ыренталя и увидел уже русскую речь, буквы и письмо как балаганные, подлежащие комическому острашению. Таким образом, каламбуры по поводу звучания речи иностранца в русском фольклорном театре повлияли на изобретение одного из новых языков русского авангарда. Последний с самого начала развивался, с одной стороны, изобретая тексты, «писанные на собственном языке», слова которого «не имеют определенного значения»<sup>14</sup>, с другой — декларируя, но последовательно не реализуя нарушение норм русской орфографии («Я еще раз должен напомнить, что истинная поэзия не имеет никакого отношения к правописанию и хорошему слогу...»<sup>15</sup>; «...мы в поэтическом языке жмемся и боимся нарушить школьное правописание»<sup>16</sup>). «Сдвиги» в орфографии до и после Зданевича (за исключением, разумеется, Алексея Чичерина) не отличаются регулярностью, а тяготеют к хармсовской «небольшой погрешности»: «втиши тонкая иголка // прячется в шею»<sup>17</sup>; «...опрокидывают стекла»<sup>18</sup>; «...в мяхкава евнуха»<sup>19</sup>; «Опускаясь на поленьи // длинный вечер коротая // говорила в отдоленьи: // умер дядя. Я стро- даю»<sup>20</sup>; «Тихо падала сосна // в бесконечную паляну...» (с. 74); «...помохав зубами кричет // херувимскую поет» (с. 87); «...выстерать выстерать в бане му // дре // ца» (с. 100); «...разлетались дирежабли // над Российскими империями» (с. 123); «Да венигрет кортофель с хреном...» (с. 139).

«Албанский язык» пенталогии Зданевича — единственный прецедент сочетания очередного «дикого», варварского поэтического новояза и последовательности разрушения норм русского письма. Нет сомнения, что в смысловом поле «албанцев» и «албанского» были семы «дикое» (война, разбойники, кровная месть) и «архаичное» (единственный «живой» палеобалканский язык, средневековье в Европе, давнишняя «кавказская» Албания).

Да, Зданевич — отец нынешнего «албанского», но почти все общающиеся на нем в сетевой культуре об этом даже не подозревают: «Наступила эпоха цитат из массовой культуры, то есть предметом цитирования становятся прежние заимствования и цитаты, которые оторваны от первоисточника и истерты до абсолютной анонимности»<sup>21</sup>. «Развитой постмодернизм» сети перемолол гениальное авангардистское изобретение в язык, на котором, в отличие от литературного русского, могут писать все желающие. К тому же и любому развивающемуся языку как системе анонимных цитат и принуждений «аффтаны» не нужны.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ И ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. М., 2005. С. 34.

<sup>2</sup> Там же. С. 181.

<sup>3</sup> Брянский Шиш. Стихотворения. Тверь, 2003. С. 85.

<sup>4</sup> Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. М., 2005. С. 42. Далее это издание цитируется с указанием страниц в скобках.

<sup>5</sup> Пелевин В. Амфир В: Роман. М., 2006. С. 43. Далее это издание цитируется с указанием страниц в скобках.

<sup>6</sup> Пелевин В. Шлем ужаса: Креатифф о Тесее и Минотавре. М., 2005. С. 183.

<sup>7</sup> Чудаков А. Ложится мгла на старые ступени. М., 2001. С. 82.

<sup>8</sup> Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 522. Далее это издание цитируется с указанием страниц в скобках.

<sup>9</sup> Фольклорный театр. М., 1988. С. 277. Далее это издание цитируется с указанием страниц в скобках.

<sup>10</sup> Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 529.

<sup>11</sup> Толстой Л. Н. Война и мир. Т. 3–4. М., 1971. С. 613. Далее это издание цитируется с указанием страниц в скобках.

<sup>12</sup> Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 522.

<sup>13</sup> Лермонтов М. Ю. Соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 502. Далее это издание цитируется с указанием страниц в скобках.

<sup>14</sup> Крученых А. Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб., 2001. С. 55.

<sup>15</sup> Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 2001. С. 135.

<sup>16</sup> Там же. С. 136.

<sup>17</sup> Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 226.

<sup>18</sup> Там же. С. 227.

<sup>19</sup> Крученых А. Кукиш прошлякам. М., 1992. С. 60.

<sup>20</sup> Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 1. СПб., 1997. С. 74. Далее это издание цитируется с указанием страниц в скобках.

<sup>21</sup> Пелевин В. Амфир В: Роман. М., 2006. С. 273.

ВЛАДИМИР  
ГЕННАДЬЕВИЧ  
БОГОМЯКОВ

## ЖИВОЙ ЖУРНАЛ: ПОИСКИ НОВЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ СТРАТЕГИЙ

*В статье рассматриваются новые формы взаимодействия современного искусства и Интернет-технологий. Автор анализирует современные литературные блоги Живого Журнала с точки зрения поиска новых литературных стратегий.*

Появление Интернета стало одним из самых фундаментальных изобретений за всю историю человечества. Глубокое осмысление влияния Интернета на культуру, экономику, человеческое общество, по сути дела, еще не начиналось. Наиболее интересным явлением, появившимся с приходом Интернета, являются блоги или онлайн-дневники. Википедия (свободная Интернет-энциклопедия) следующим образом объясняет феномен блогов. Блог (англ. blog, от web log — «сетевой журнал или дневник событий») — это веб-сайт, основное содержимое которого — регулярно добавляемые записи, изображения или мультимедиа. Для блогов характерны недлинные записи временной значимости. Блоггерами называют людей, ведущих блог. Совокупность всех блогов Сети принято называть блогосферой. По авторскому составу блоги могут быть личными, групповыми (корпоративными, клубными) или общественными (открытыми), по содержанию — тематическими или общими. Отличия блога от традиционного дневника обуславливаются средой, то есть его сетевым характером. Блоги обычно публичны или хотя бы доступны определенному множеству пользователей Сети. Это определяет и отличия блог-записей от дневниковых: первые предполагают сторонних читателей, которые могут вступить в публичную полемику с автором (в отзывах к блог-записи или своих блогах). Для блогов характерна возможность публикации отзывов (так называемых комментари-