

УДК 82.01

doi 10.17072/2073-6681-2019-3-111-122

## SIMULTANEITÀ, SIMULTANÉISME, SIMULTANÉITÉ: КОНЦЕПЦИЯ СИМУЛЬТАННОСТИ И ЕЕ МОДИФИКАЦИИ В АВАНГАРДИСТСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

**Ника Вениаминовна Голубицкая**

аспирант кафедры истории зарубежной литературы

**Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова**

119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1. nikagolubitskaya@gmail.com

SPIN-код: 1967-2666

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3170-9616>

ResearcherID: Y-1672-2019

Статья поступила в редакцию 11.06.2019

**Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:***Голубицкая Н. В. Simultaneità, Simultanéisme, Simultanéité: концепция симультанности и ее модификации в авангардистской эстетике // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2019. Т. 11, вып. 3. С. 111–122. doi 10.17072/2073-6681-2019-3-111-122***Please cite this article in English as:***Golubitskaya N. V. Simultaneità, Simultanéisme, Simultanéité: kontseptsiya simul'tannosti i ee modifikatsii v avangardistskoy estetike [Simultaneità, Simultanéisme, Simultanéité: Conception of Simultaneity and Its Modifications in the Avant-Garde Aesthetics]. Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2019, vol. 11, issue 3, pp. 111–122. doi 10.17072/2073-6681-2019-3-111-122 (In Russ.)*

В статье проводится анализ основных ипостасей «симультанного искусства», выявляются философские и научные источники термина, а также прослеживаются этапы становления идеи. Симультанность рассматривается как универсальная авангардистская категория, позволяющая восстановить историко-культурный контекст эпохи и проследить трансформацию авангардистской эстетики. В поэтический дискурс это понятие вводит Стефан Малларме: он обращает внимание на то, что специфическая визуальная конфигурация стиха дает возможность обеспечить «целокупное видение страницы» и одновременное восприятие последовательно развивающихся фрагментов текста. Согласно воззрениям представителей интегрализма и группы Аббатства Кретей, симультанность выступает синонимом «универсального ритма», пронизывающего «монистическую Вселенную», который отражает в своем произведении поэт. Унанимизм же обращается к ритму урбанистического пространства и ощущению субъектом синхронизованного движения городской толпы. Центральным принципом футуризма, связанным с симультанностью, является «эстетизация скорости»: художники стремятся создать «опространствленное» время в плоскости холста, передать динамику с помощью дислокации предметов, поэты – создать быстрый, «телеграфный» стиль, имитирующий движение «вихрей электронов». Того же синтетического восприятия ищет Робер Делоне, но динамика создается им с помощью контраста цветов. Симультанность книги Сони Делоне и Блеза Сандрара задается, во-первых, техникой «симультантных контрастов», во-вторых – особым поэтическим ритмом и визуальной конфигурацией стихов. Концепция «симультанеизма» Анри-Мартен Барзэна подразумевает одновременную рецитацию стихов несколькими чтецами и драматизацию поэзии. Наконец, для дадаистов симультанность становится способом освобождения чтения / восприятия от диктатуры языковой логики, навязываемой линейным развитием текста.

**Ключевые слова:** симультанность; авангард; дадаизм; футуризм; Аполлинер; Барзэн; Малларме; Маринетти; Тцара.

Важным признаком авангардистского искусства является универсальность его концептов. Эстетические категории транспонируются из одной сферы в другую, что с неизбежностью приводит к расширению объема понятий. Феномен «симультанности» является показательным для эпохи: за одним и тем же термином скрываются разнородные, зачастую несовместимые по своей интенции художественные явления [см.: Decaudin 1993; Jenny 2002; Krzywkowski 2006]<sup>1</sup>. Исследование отдельных модальностей симультанности позволяет выяснить, какие сущностные характеристики вызывали разногласия ее адептов в их теориях.

Разногласия обнаружились уже в ходе развернувшейся в 1913–1914 гг. полемики о том, кто являлся автором концепции [Somville 1971; Shattuck 1954; Sidoti 1987]. Инициатором дискуссии был Умберто Боччони, который в своей статье *Simultanéité futuriste*, напечатанной в журнале *Der Sturm*, утверждал преемственность живописи Робера Делоне по отношению к находкам футуристов в области симультанности – «ключевого элемента футуристической чувствительности» [Bocconi 1913: 151]. Весной-летом 1914 г. спор разгорелся уже по поводу первенства в создании литературного варианта симультанного искусства – между Анри-Мартен Барзеном и Гийомом Аполлинером (против Барзена выступали также Никола Бодюэн, Блез Сандрар и Робер Делоне).

Под концепцией «симультанности» авангардисты понимают разнородные идеи: от отражения феномена слитного восприятия, способствующего изменению темпоральности текста, до синтеза искусств и акцентирования материальности поэтического языка – его фонетических и графических ресурсов. Все модификации симультанности при этом вводят различные формы трансгрессии: по отношению к кодифицированному поэтическому ритму или правилам перспективы, к идее репрезентативности искусства, к последовательному разворачиванию нарратива или самого акта чтения, наконец – к языковой логике и установленной системе значений.

Аполлинер в одной из последних статей, посвященных вопросу, заключает, что «идея [симультанности] витала в воздухе» [Apollinaire 1991: 981]; то же отмечает критик Де Буа из *Gil Blase*, иронически обыгрывая семантику термина: «симультанизм родился симультанно, в один и тот же день и час, в судебном ведомстве всех симультанистов» [Vois 1912: 3]. Ставшая литературным мифом авангардистской эпохи «симультанность» оказала значительное воздействие на художественно-литературный контекст авангарда.

### Трактовка симультанности в работах футуристов и генеалогия термина

Синтетичность концепции в первую очередь определяется влиянием философских и научных концепций различного толка: закона цветового восприятия Мишеля-Эжена Шеврёля, философии космизма, бергсоновской теории времени, теории «потока сознания» Уильяма Джеймса, теории относительности (и в особенности идеи «четвертого измерения»), а также открытий в области теории атомов. Разветвленная генеалогия привела к формированию различных перспектив внутри «симультанного искусства».

Симультанность входит в активный словарь футуристов после публикации предисловия к каталогу первой выставки художников-футуристов в феврале 1912 г. Именно благодаря этому манифесту слово *simultaneità*, означающее в итальянском «одновременность» (как и *simultanéité* во французском), приобретает статус эстетического термина. Согласно манифесту, цель футуристического произведения искусства – «отражать одновременность состояний души» [Маринетти 1914: 142].

Эта цитата обнаруживает явное влияние учения Уильяма Джеймса, чьи тексты в 1908–1910 гг. переводили для журнала *La Voce* флорентийские литераторы Джованни Паппини и Джузеппе Преколини, близкие к миланскому кругу футуристов. Интуиции Джеймса о принципиальной неразложимости «потока сознания» на элементы и об отсутствии логических связей между воспринимаемыми феноменами близки к постулируемой художественным футуризмом концепции «взаимопроникновения планов», сформулированной Боччони еще в «Манифесте футуристических живописцев» (1910) и повлиявшей позже на формирование тезиса о «беспроволочном воображении» в манифесте «Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение и освобожденные слова» Маринетти (1913).

В предисловии к каталогу выставки футуристов 1912 г. есть еще одно важное определение «симультанности», расширяющее семантику термина: симультанность – это «одновременность окружающей среды и, следовательно, дислокация и расчленение предметов» [там же]. Эта формулировка обнаруживает другой философский источник, общий для всех симультанистов, – теорию Анри Бергсона. Бергсон вводит понятие «одновременности» (*simultanéité*) в «Опыте о непосредственных данных сознания» (1889) и последовательно развивает его в «Материи и памяти» (1896). Согласно Бергсону, чтобы постичь идею изменения во времени, человек с неизбежностью осуществляет проекцию времени на пространство (которая и является, по Бергсону, «од-

новременностью»); при проекции различные элементы перцепции оказываются соположенными на одном уровне в пространстве. Из учения Бергсона футуристы восприняли идею взаимобусловленности между категориями одновременности и множественности. Футуристы-живописцы изображают следующие друг за другом моменты движения соположенными в едином пространстве холста, а футуристы-поэты, разрушая «типографскую гармонию страницы» [Маринетти 1914: 146], располагают элементы текста так, что сама их композиция сопротивляется линейному прочтению, т. е. последовательному развертыванию текста во времени. В обоих случаях происходит «опространствление» времени. Симультанность становится, таким образом, синонимом нового типа темпоральности в произведении искусства.

Изображение изменения во времени за счет компоновки разных перспектив восприятия предмета было предпринято в живописи еще кубистами. Однако взаимопроникновение разновременных отрезков, определяющее новую темпоральность произведения, связано еще с одним аспектом футуристической программы – «эстетизацией скорости» [там же: 92]. Скорость определяет формирование нового типа «футуристической чувствительности», которому соответствует симультианность. Так, по Боччони, симультианность – это «...пластическая манифестация нового Абсолюта: скорости; нового удивительного спектакля: современной жизни; новой лихорадки: научных открытий» [Sidotti 1975: 87]. Таким образом, не только особенности перцепции, но и скорость, в которую «погружен» человек в новом урбанистическом пространстве, преобразенном технической революцией, порождает необходимость в адекватном «одновременном» отражении в искусстве.

Понимание «удивительного спектакля современной жизни» как предпосылки к зарождению нового типа чувствительности свидетельствует о влиянии унаимизма на футуризм<sup>2</sup>. В «Единодушной жизни» (1908) Жюль Ромен изображает чувствительность субъекта, преобразенную коллективным опытом толпы – «лирический экстаз растворения во множестве, погружения в групповой ритм» [Romain 1983: 18]. При этом машина показана как источник, порождающий ритм городского пространства и трансформирующий чувствительность субъекта. Так, в поэтическом цикле «Динамизм» Ромен создает образ пассажиров, превращаемых движением автобуса в «символы всемирной вибрации» [ibid.: 102]. Боччони в «Манифесте футуристских живописцев» рисует образ (к которому он неоднократно возвращается позже, чтобы пояснить интерпре-

тацию симультианности в футуризме), очень близкий к поэтике Ромена: «Шестнадцать лиц, которые находятся вокруг нас в катящемся автобусе, поочередно и разом бывают одним, десятью, четырьмя, тремя; они неподвижны и перемещаются; они приходят, уходят, прыгают на улицу, внезапно пожираемые солнцем, потом возвращаются и садятся перед вами, как сохраняющиеся символы всемирной вибрации» [Маринетти 1914: 126].

Показательно и упоминание Боччони «научных открытий» как источника симультианного искусства. В современной авангарду науке формируется модель, соответствующая философскому постулату одновременности как «опространствленного» времени, – концепция четвертого измерения. Аполлинер в статье «О живописи» говорит о влиянии «открытия четвертого измерения» на живопись кубизма и футуризма: «оно отражает необъятность пространства, простирающегося в определенном моменте во всех направлениях» [Apollinaire 1965: 51–52], – точно так же, по мысли Аполлинера, «простирается во всех направлениях» пространство, заключенное в фиксированном моменте внутри картин кубистов и футуристов.

«Технический манифест футуристической литературы» Маринетти обнаруживает источник футуристической симультианности в другой области научных исследований. Маринетти говорит о том, что «обновление человеческой чувствительности», произошедшее «под влиянием новых научных открытий», привело к «лирическому наваждению материей». Современный поэт, угадывающий «направляющие порывы материи», хочет выразить «окружающее его движение атомов», а ритм его поэзии продиктован движением «кучи молекул» и «вихрями электронов». «Освобожденные слова», не подчиненные ни метрической, ни типографской гармонии, становятся, таким образом, поэтическим аналогом стихийности «молекулярной жизни» [Маринетти 1914: 167–175].

#### **Гипотеза универсального ритма: влияние эстетики групп 1900-х гг. на авангардистскую симультианность**

Открытия в области теории атомов повлияли на формирование сквозной в постсимволистской поэзии идеи «универсального ритма». Открытия Томсона, свидетельствующие о том, что атом не является элементарной частицей, но состоит из электронов, которые находятся в постоянном движении, в поэтическом осмыслении получило развитие в форме идеи о присутствии в мире некоего постоянного ритма. А проведенная Резерфордом аналогия между структурой атома и пла-

нетарной системой способствовала дальнейшему восприятию этого ритма как некоей тотальной космической силы, которая воздействует на весь Универсум. Эти идеи оказали непосредственное влияние на полемику о симультанности 1910-х гг. [Krzywkowski 2006, 131–151]. Так, помимо вышеупомянутой цитаты Маринетти, явную преемственность по отношению к ним обнаруживает высказывание Барзена в «Эре драмы» – книге, в которой зарождается его теория симультанизма: «Современная теория атомов, ионов и волн указала нам на то, что Вселенная, не имеющая границ, перемешивает в одном порыве все, что ее составляет» [Barzun 1912: 27].

Барзен был одним из учредителей группы Аббатства, к которой был близок и Маринетти в начале своей поэтической карьеры. Литературные объединения, возникшие на обломках символизма в первое десятилетие XX в., – интегрализм, пароксизм, импульсионизм, группа Аббатства и унанимизм – оказали непосредственное эстетическое влияние на полемику авангардистских групп 1910-х гг., в частности, в связи с «космической гипотезой универсального ритма» [Rousille 1905: 13], о которой пишет интегралист Жак Руссий в произведении с говорящим названием «В начале был ритм». Зарождающиеся на рубеже веков теории поэтического ритма мыслят «тотальное произведение» как отражение единства Универсума, взаимозависимости и взаимопроникновения составляющих его частей. Так, Рене Аркос, один из основателей группы Аббатства, в предисловии к «Трагедии пространства» пишет: «Мы верим в монистическую Вселенную. Мы верим в *Universum perpetuum mobile*» [Arcos 1906: 25].

### **Рене Гиль и Стефан Малларме: основоположники поэтической симультанности**

Вместе с тем большинство теорий в духе «поэтического космизма» эксплицитно или имплицитно отсылают к центральному трактату эпохи – «Трактату о слове» Рене Гиля. Согласно Гилю, поэзия «внушает законы, которые упорядочивают и сводят воедино Тотальную Сущность мира», «эволюционируя согласно тем же ритмам»; причем «РИТМЫ» в поэзии «имитируют «Ритм Универсума» [Ghil 1978: 46–47]. Именно Гиль впервые говорит о возможности заимствования фундамента для поэтической теории, потерявшей свою метрическую основу, в естественнонаучной области.

По всей видимости, повлияла на авангардистскую концепцию симультанности и теория «словесной оркестровки» Гиля, согласно которой каждая фонема соответствует отдельному оттен-

ку и звучанию музыкального инструмента. Симультанность в манифестах авангардистов часто выступает синонимом синестезии, подразумевающей наслаение нескольких разных перцептивных сем и детерминированной особенностями восприятия<sup>3</sup>. В более поздней редакции «Трактата» («От метода к произведению», 1904) Гиль говорит о двойной природе языка – «идеографической» и «фонетической» – благодаря которой в поэзии возникает некий «синтетический ритм» [Ghil 1904: 17–18], недоступный другим искусствам. «Синтетический ритм» – это не «универсальный ритм» космистов, так как он подразумевает не метафизическую основу, но задействование материальных ресурсов языка.

Авангард – наследник эстетики символизма с ее мечтой о тотальном и синтетическом искусстве. Кризис символистских ценностей приводит, однако, к тому, что концепция синтеза лишается своего идеалистического измерения и мыслится скорее технически: речь идет об универсализации приема. Так, Маринетти в «Разрушении синтаксиса» подчеркивает, что «лирическая симультанность одинаково занимает художников и поэтов футуризма» [Маринетти 1914: 180]. Карра в манифесте «Живопись звуков, шумов и запахов», определяя симультанность в живописи футуризма, говорит об «абстрактных полифонических и полиритмических единствах» [Маринетти 1914: 228], используя музыкальную терминологию для описания живописной техники. Боччони в «Техническом манифесте футуристической скульптуры» говорит о преемственности собственной реформы по отношению к «словам на свободе». Показателен в этом контексте и подзаголовок «эссе о современном поэтическом синтезе», который Барзен выбирает для «Эры драмы».

Синтетическая утопия 1910-х отличается от *Gesamtkunstwerk* одной важной характеристикой: на смену вагнерианской идее о взаимодополняющих элементах, приведенных в гармоническое соответствие, приходит идея о разрушении целостности произведения за счет совмещения техник разных искусств. Так, внедрение визуального кода в литературное произведение позволяет преодолеть необходимость последовательного линейного чтения и высвободить его от диктатуры языковой логики. Это ведет в свою очередь к появлению нескольких симультанно представленных стратегий восприятия произведения, которые являются конкурирующими.

Идею конкурирующих, симультанно представленных стратегий чтения впервые формулирует Стефан Малларме в предисловии к поэме «Бросок костей никогда не упраздняет случайность» (1897). Малларме пишет о «симультан-

ном видении поэтической страницы», которое должно возникнуть, с одной стороны, благодаря особой роли пробелов и воздействию пространственных категорий на процесс чтения, с другой – благодаря тому, что текст представляет собой своего рода «словесную партитуру» [Mallarmé 1945: 455]. Малларме раскрывает двойственный потенциал поэтического ритма (названный позднее Гилем «идеографическим» и «фонетическим»), апеллируя то к музыкальной организации текста («контрапункт», «партитура», «музыкальный концерт»), то к его зрительному восприятию (пробелы, обеспечивающие «опространствование<sup>4</sup> чтения»). «Бросок костей» является основополагающим текстом для поэтической симультанности, на него ссылаются все ее теоретики: Маринетти в «Техническом манифесте», Аполлинер в статье «Наши друзья-футуристы», Тцара в послесловии к первой «симультанной поэме» «Адмирал ищет жилье для съёма»<sup>5</sup>.

С помощью выделенных Малларме особенностей текста можно описать две основные ветви поэтической симультанности. С одной стороны, универсализация языка поэзии связана с заимствованием техники живописных искусств в построении текстов, с другой, текстуальность, навязывающая последовательную логику восприятия, преодолевается авангардистами через акцентирование звуковой материи стиха и внедрение музыкальных приемов в организацию текста. Предисловие к «Броску» вкуче с теорией Гиля ставит под вопрос первенство живописных теоретиков в отношении возможностей создания симультанного произведения<sup>6</sup>.

### **Живопись Робера Делоне: контраст как основа симультанной эстетики**

Живопись, однако, предлагает еще одну модель симультанного искусства, не сводимую к композиционным находкам кубистов и футуристов. Симультантные полотна Робера Делоне появляются, по его словам, как «реакция на кьяроскуро кубизма», как «манифестация цвета для цвета» [Delaunay 1957: 108–109]. Отвечая на претензии футуристов, Делоне отделяет свою эстетику от «последовательного динамизма» Боччони: его эксперименты связаны в первую очередь с феноменом цветового контраста и его воздействием на перцепцию. Делоне, как и Боччони, находится под влиянием «Данных о непосредственном сознании» Бергсона и стремится создать в своих картинах некое измерение опространственного времени; однако проекция времени на пространство холста осуществлялась им не за счет синтезированного изображения всех временных изменений в одном моменте, но за

счет подчинения всех элементов композиции идее контраста.

Разрабатывая концепцию «контраста», Делоне опирается на теорию Мишеля-Эжена Шевреля и, в частности, на его закон «симультанного контраста цветов». Этот закон, приведший к переосмыслению концепции цвета в импрессионизме и постимпрессионизме, позже (в прочтении художников рубежа веков) повлиял на многих художников авангарда: так, о «пластическом комплементаризме, основанном на законе эквивалентных контрастов», говорит, например, Карра [Маринетти 1914: 228].

Живопись Делоне от других опытов отличает то, что он воспринимает закон не просто как колористическую технику, но делает его основой новой эстетики. Полотна Делоне изображают сам феномен восприятия, руководимого цветовым контрастом, а не отраженную реальность. Делоне воспроизводит аспект теории Шевреля, выходящий за границы трактовки цвета и имеющий феноменологическое значение: «Два разных объекта, помещенные один рядом с другим, при сопоставлении кажутся более несхожими, чем в реальности» [Chevreul 1839: 703]. Из этого Шеврель делает вывод о том, что качества не имманентны предмету, но формируются актом его сопоставления с другими предметами. Похожие интуиции есть в текстах Делоне: «...все приобретает ценность (оказывается видимым) за счет контраста, не существует фиксированного цвета, все наделяется цветом благодаря контрасту, благодаря движению» [Delaunay 1957: 115]. Синонимическая связь между идеями контраста и движения изобличает разницу между концепциями Делоне и Боччони: по Делоне, движение задается контрастом цветов, а не «разъединением и расчленением объектов, раздробленностью и смешением деталей» [Маринетти 1914: 143].

### **Первая Симультанная Книга Блеза Сандрара и Сони Делоне**

Идея контраста как основы симультанной эстетики оказалась плодотворной и для литературного поля. Именно она легла в основу «первой Симультанной Книги» – «Прозы о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» – совместной работы Блеза Сандрара и Сони Делоне. Представляющая собой параллельную композицию из текста и живописи эта книга порывает с концепцией книжной иллюстрации. Между «симультантными красочными контрастами» и поэмой Сандрара нет миметической связи: книга становится своего рода дисконтинуумом, пространством одновременного проявления гетерогенных реальностей. Симультанность формируется, с одной стороны, кон-

трастами цветов внутри живописной композиции, с другой – контрастом текста и живописи.

В то же время само типографическое оформление произведения, безусловно, наследует идеи Малларме. Как и в «Броске костей», различные типографские шрифты выделяют «основной, вторичный и побочные мотивы»<sup>7</sup>; ритм оказывается «визуализированным»: поэт прибегает к «графическому отображению расстояний между словами или группами слов», которые «ускоряют или замедляют ритм произведения, делают его более отчетливым и образуют целокупное видение страницы» [Mallarmé, 1945: 455–456]. Подобно Малларме, слова, отсылающие к ключевым мотивам поэмы, имеют особое оформление: так, слово «разноцветный» (*bariolé*), очевидно имеющее метапоэтический статус в «Прозе о транссибирском экспрессе», выделено контрастным цветом и помещено посередине поэтической строки. Таким образом, само текстуальное пространство поэмы Сандра в его графическом оформлении представляет собой реализацию симультанной эстетики.

В заметке, осмысляющей реформу, осуществленную этой книгой, Робер Делоне говорит: «Литературный симультанизм может быть дан в контрасте слов» [цит. по: Sidoti 1987: 87]. Эта интуиция Делоне очень близка к знаменитому положению из «Кризиса стиха» Малларме о «столкновении слов» в стихе, производимом их «мобилизованным неравенством», в результате которого слова «вспыхивают отблесками друг друга» [Mallarmé 1945: 366]. Эстетика «контраста», переведенная на литературное поле, оказывается созвучна поискам новой основы поэтического ритма.

### **Симультанность в поэзии Гийома Аполлинера**

Концепция «симультанных контрастов» находит также отражение в поэтическом творчестве Гийома Аполлинера. В 1913 г. Аполлинер пишет стихотворение «Окна», текст которого насыщен аллюзиями на эстетику Делоне<sup>8</sup>. Кульминационный образ «окна» («Окно раскрывается как апельсин / прекрасный плод света») отсылает к переосмыслению традиционной метафоры искусства как «окна в жизнь» в живописи Делоне. Призматические формы на картинах из серии «Окна» изображают оптическую иллюзию, создаваемую преломлением света в солнечном луче. Делоне смещает акцент с воспринимаемого феномена на «оптику», сквозь которую оно воспринимается: искусство оказывается «плодом света». Кроме того, в стихотворении дважды повторяется строка «Меж зеленым и красным желтый угасает», отсылающая к спору Делоне с ко-

лористической теорией XIX в., согласно которой зеленый и красный являются комплементарными цветами, а желтые оттенки не могут соседствовать с красными («желтый угасает»). Но помимо аллюзий на симультанную теорию Делоне, стихотворение Аполлинера предлагает другие формы симультанности: варьирование различных грамматических форм глагола, не детерминированных никакой временной рамкой, фрагментация, столкновение образов, разнесенных во времени и в пространстве, – создают особую темпоральность текста.

«Окна» представляют собой коллаж из анонимных голосов. Стихотворения, созданные при помощи этой поэтической техники, в 1914 г. в статье «Симультанизм-Либреттизм» Аполлинер назовет «стихотворениями-беседами», сводящими роль поэта к «регистрации лиризма окружающей среды» и «приучающие» читателя «воспринимать стихотворение симультанно, как сцену жизни» [Apollinaire 1991: 976]. Принцип «регистрации лиризма окружающей среды» воплощают уже произведения Ромена, и в этом смысле, Аполлинер, очевидно, наследует идеи унаимизма. Но от последнего «стихотворения-беседы» отличает то, что в них симультанность представлена не только образно. Благодаря отказу от пунктуации и расширению синтаксических возможностей текста обрывки разговоров не отделяются от других элементов стиха, читатель не может обнаружить границы между разными голосами, что создает эффект полифонии.

### **Симультанизм Анри-Мартен Барзена**

К иному решению, стремясь передать многоголосие современной жизни, обращается Анри-Мартен Барзен. Теория симультанизма Барзена вызревает последовательно от космогонической поэмы «Земная трагедия» (1907) к эссе «Эра драмы» (1912) и, наконец, к программным текстам «Голоса, ритмы и симультанные песни» (1913) и «Манифесту поэтического симультанизма» (1914). По мере формирования своих эстетических взглядов Барзен переходит от термина «драматизм» к «симультанизму» (что и вызывает возмущение у Аполлинера – ближайшего друга Делоне в период оформления его теории «симультанности»). Специфика барзеновского подхода обнаруживается уже в выборе терминологии: источником для симультанности он считает «драматизацию поэтического текста» [Barzun 1912: 34].

О проекте написания «универсальной драмы» – «видении всего человечества, одновременно [симультанно] произносящего в огромном многоголосом хоре, охватывающем всю планету, свою скорбь, надежды и идеалы» [Barzun 1907: 13], –

он говорит уже в «Земной трагедии», произведении, соответствующем универсалистскому и космистскому духу эпохи. Пять лет спустя в «Эре драмы» Барзен последовательно развивает теорию «всеохватывающего многоголосого хора», называя его на этот раз «полифонией одно-временных голосов мира» [Гальцова 2010: 225]. «Полифония» призвана превратить «монодическую песнь» (традиционный лиризм) в «политрическую» (симультаннизм) так, чтобы поэтический текст представлял собой «хор одновременных голосов». «Драматизм» и «драматизация» специфически трактуются в теории Барзена: «драматизация» не сводится к адаптации театраль-ных приемов в поэтическом тексте, она коррелирует с понятием полифонии и полиритмии» [Barzun 1913: 2], и экспериментами, связанными с «орализацией» текста. Уже в некоторых фрагментах «Земной трагедии» хор написан с помощью ритмически полиморфной структуры – конкурирующими друг с другом ритмами, которые принципиально не гармонизируются. По Барзену, «песня, витальная реальность поэзии погибает, затопленная чернилами, задушенная бумагой, погребенная под книгой» [Barzun 1912: 16]. «Драматизм» предусматривает отказ от текстуального кода за счет высвобождения устной ритмической основы поэзии.

О «полифонии» поэтического текста в контексте темы симультанности говорит еще Малларме в предисловии к «Броску костей», но для него полифония сопряжена с типографской реформой: многоголосие визуально представлено варьированием типографского шрифта и положения поэтической строки на странице. Концепция «многострочного лиризма» Маринетти, соответствующая «полифоническому», «оркестровому» стилю, тоже реализуется визуально. Аполлинер в статье «Наши друзья футуристы» связывает идею полифонии именно с типографской реформой: так, «полифоническая поэзия» является в тексте синонимом «вертикальной поэзии» (эпитет, которым Маринетти наделяет свои «слова на свободе») [Apollinaire 1991: 971]. Игнорирование Барзеном визуальных средств создания симультанного текста маргинализируют его поиски по отношению к другой авангардной поэзии. Параллельные голосовые партии в его произведениях напечатаны одна под другой, на симультанность указывает лишь знак акколады<sup>9</sup>. По Аполлинеру, акколада, будучи «указанием для постановки», «не создает симультанность внутри книги, где голоса продолжают следовать друг за другом» [ibid.: 977], в итоге текстуальное пространство не преобразуется в новую кодовую систему, а режим симультанности зависит от чтения / постановки.

### Симультантные поэмы дадаистов

Стихотворения Барзена, которые оценивались Аполлинером как недостаточно новаторские, оказали, однако, большое влияние на поэзию самого радикального авангардистского движения – на дадаизм. Новый вариант симультанности был представлен дадаистами спустя два года после разгоревшейся в 1914 г. полемики. Первое симультанное стихотворение (*poème simultan*)<sup>10</sup> «Адмирал ищет жилье для съёма» было представлено цюрихскими дадаистами 31 марта 1916 г. в «Кабаре Вольтер» и опубликовано несколько месяцев спустя в первом номере журнала с одноименным названием. Кроме «Адмирала» к «жанру» симультантных стихотворений традиционно относят еще тринадцать произведений, созданных дадаистами с 1916 по 1919 г.<sup>11</sup>

«Адмирал» представляет собой своего рода радикализацию барзеновской идеи «симультан-ных голосов»: произведение состоит из трех параллельных, независимых друг от друга стихотворных «партий», которые при воспроизведении создают какофоническое многоголосие. Стихотворение написано тремя авторами – Тристаном Тцара, Марселем Янко и Рихардом Хюльзенбеком («Архивы Дада» Хюльзенбека и «Хроники Цюриха» Тцара свидетельствуют о том, что во время цюрихской постановки авторы исполняли написанные ими «партии»). Что касается визуального оформления «Адмирала», оно напоминает партитуру. Помимо знака акколады, используемого и Барзеном, дадаисты вводят в текст нотные обозначения, связанные с оттенками громкости звучания (f., cresc.). Симультантный эффект, как и в случае с барзеновскими опытами, казалось бы, зависит от декламации и не имманентен стиху. Ряд характеристик, однако, отличает поэтику дадаистских произведений. Если в творчестве Барзена «комбинированные голоса», как и коллаж анонимных голосов в «стихотворениях-беседах» Аполлинера, призваны создать «новый тип лиризма» (коллективный, а не субъективный), то симультанное стихотворение Дада через столкновение трех дискурсивных фрагментов осуществляет трансгрессию языка как кодовой системы.

Эта трансгрессия происходит при помощи разных техник. Полиглотизм «Адмирала» (текст написан на трех языках – английском, французском и немецком), соответствующий транснациональной установке движения, затрудняет чтение и, сталкивая элементы различных просодий, способствует созданию какофонического звучания. Ономапоеи и фонемы, заимствованные из языков банту, с одной стороны, диктуют определенный декламационный ритм (вторящийся барабану

и трещотке, любимым «шумовым» музыкальным инструментам Дада), с другой – осуществляет трансгрессию лингвистического кода: звуковые элементы не обладают установленной семантикой и разрушают смысловую целостность текста.

Особый интерес представляют два не опубликованных при жизни Тцара стихотворения «Холод свет» и «Лихорадка самца». Это самые радикальные образцы деконструкции вербального материала среди симультанных поэм: если в первом встречаются связные словосочетания, хотя большая часть поэмы состоит из отдельных слов и обрывков слов (слогов и букв), то последний больше походит на «концерт гласных» – изобретенный Тцара тип фонетического стихотворения, «вводящий контраст между абстрактным и реальным» и опирающийся на «самый примитивный голосовой элемент – гласную» [Tzara 1975: 552]. В «Холоде свете» и «Лихорадке самца» контраст возникает не из столкновений различных просодий, но благодаря варьированию обычных слов с ономотопеями, брюитизмами, слогами и буквами, не складывающимися в слова.

Вопрос языкового материала является особенно важным в ситуации разрушения семантических и синтаксических связей. Изолируя буквы и слоги, дадаисты «играют» на двойственности языкового знака – его идеографической и фонетической природе. Одни и те же стихотворения можно трактовать с точки зрения звуковых или типографских поисков. Так, фигуративный аспект акцентирован в «Лихорадке самца», в этом смысле композиции из букв, не складывающихся в слова, напоминают типографские эксперименты с буквами Ильи Зданевича и более поздние эксперименты леттристов. В то же время они явно созвучны экспериментам Хуго Балля, Рихарда Хюльзенбека и Курта Швиттерса в области фонетической поэзии.

Стихотворения «Анонимного общества разработки дадаистского словаря»<sup>12</sup> являются примером совершенно иной поэтики. Если другие поэтические тексты этого «жанра» были изначально предназначены для коллективного чтения-представления, то в стихотворениях, написанных Арпом, Зернером и Тцара, нет характерного распределения на реплики или указаний к постановке. Кроме того, визуальное оформление этих текстов не соответствует модели партитуры.

Свидетельство Ханса Арпа, опубликованное спустя почти полвека после экспериментов «анонимного общества», бросает свет на другой элемент поэтики указанных произведений, который позволяет объединить их с «симультанными поэмами»: «Поэзию такого рода (sic!) сюрреалисты позже окрестили «автоматической». Автома-

тическая поэзия прорывается напрямую из кишок и других органов поэта» [Arp 1957: 94]. Хрестоматийное для дадаизма использование телесной образности в отношении поэтического акта («Мысль формируется во рту») вводит два важнейших для дадаистской «программы» положения: разрыв с логоцентристской, рационалистической традицией и упор на спонтанное творчество, не опосредуемое диктатурой языковой логики. Арп указывает на спонтанность как на конституирующую жанровую черту симультанной поэмы. Здесь мы имеем дело с аргументом, противоположным барзеновской логике: спонтанность создания симультанной поэзии (а не условия ее постановки) определяет ее специфическую природу<sup>13</sup>.

Свидетельства дадаистов дают возможность обнаружить другие ипостаси симультанности в понимании Дада. Рихард Хюльзенбек описывает симультанное стихотворение следующим образом: оно «учит смыслу сумбурного переплетения [Durcheinanderjagens] всего на свете: пока г-н Шульце читает, поезд в Балканах пересекает мост в Нише, а в подвале у мясника Нуттке визжит свинья» [Huelsenbeck 1920: 39]. «Переплетение» всех вещей представляется здесь как наложение различных фрагментов реальности, адекватное отражение которого приводит к разрыву с традиционной темпоральностью текста.

Заметка Хуго Балля, посвященная симультанному стихотворению, создает более противоречивый образ последнего: «Жизнь предстает путаницей нематериальных шумов, цветов и ритмов, которые искусство Дада откровенно смешивает с чувственными элементами, криками и лихорадочной беспокойной души повседневного и воспроизводит все это в вещественной реальности» [Ball 1960: 136]. Симультанность представлена как «путаница», принципиально не разложимая на рядоположенные элементы. Эта «путаница», однако, состоит не из нарративных отрезков (как в цитате Хюльзенбека), но из цветов, шумов и ритмов, чья нематериальная природа претворяется в «вещественную реальность» дадаистским искусством. Балль указывает на полиморфную природу симультанного стихотворения – искусства, синтезирующего визуальные (цвета) и звуковые (шумы) элементы. Упоминание «вещественной реальности» связано с тем, что «шумы», «крики» и «ритмы» представлены в дадаистской поэзии конкретно, т. е. не опосредованы языковым кодом.

В «Заметке для буржуа», напечатанной в качестве послесловия к «Адмиралу», Тцара представляет симультанное стихотворение дадаистов в контексте предшествующих ему опытов в искусстве и литературе. Анализируя различные

изводы симультанного искусства, он говорит о том, что основой «современной эстетики» становится «возможность начать читать стихотворение со всех сторон одновременно», благодаря которой читатель может «находить собственные ассоциации и связи» и тем самым перестраивать текст сообразно собственной воле, следуя тем не менее одному из «направлений, заданных автором» [Tzara 1975: 493]. Таким образом, специфическая конфигурация текста делает чтение-восприятие не детерминированным логической и грамматической системой языка. С помощью симультанного стихотворения Тцара стремится создать не новый литературный жанр, но «новую эстетику современности». Эту эстетику можно было бы определить термином современного французского исследователя Жана-Пьера Бобийо как «эстетику случайного» [Bobillot 1992]. Бобийо связывает «эстетику случайного» с преодолением в поэзии тексто-центристской модели, которая ограничивала возможности восприятия схемой, предзаданной логикой языка. Идеи Тцара о «чтении стиха со всех сторон» наряду с «попыткой придать воздействию симультанного стихотворения индивидуальный характер», безусловно, встраиваются в логику отказа от знакового детерминизма в пользу спонтанности «случайных» актов восприятия. Симультанность, по Тцара, это реформа поэтического языка, которая, акцентируя материальность языка и тем самым отчуждая денотативную функцию, освобождает чтение.

Таким образом, к спонтанности создания симультанного текста добавляется спонтанность его восприятия. Текст в дадаизме больше не представляется конечным продуктом, которому предшествует акт созидания и который потенциально (т. е. впоследствии) может быть воспринят: разомкнутая структура произведения позволяет совместить момент производства значений с моментом их расшифровки, так как каждый индивидуальный акт восприятия представляет собой «перетворение».

\*\*\*

Вектор развития концепции симультанности в сфере искусства можно было бы обозначить как движение от «новой техники» [Delaunay 1957: 109] к «новой эстетике» [Tzara 1975: 493]: поиск художественного приема, адекватного современной форме чувствительности (измененной научными открытиями, развитием техники, урбанизацией, новыми философскими идеями), приводит авангардистов к переосмыслению процесса восприятия искусства. Если ранние эксперименты в сфере «симультанного» обращены в первую очередь к репрезентации особенностей восприятия реальности художником, то к концу 1910-х гг.

интерес сдвигается в сторону трансформации восприятия текста читателем. По мысли авангардистов, произведение искусства не просто должно отражать одновременность или слитность воспринимаемых феноменов, но и перестроить собственную структуру таким образом, чтобы эту одновременность создать в акте чтения-восприятия. Крайней точкой симультанных поисков является дадаистская деконструкция языка. Дадаисты мыслят последовательность не как способ организации темпоральности текста или ритмической структуры, но как фундамент, лежащий в основе языковой логики. Симультанность представляется, таким образом, способом освобождения от диктатуры языка в акте восприятия искусства, способом выхода из рамок детерминированной системы к случайной и спонтанной эстетике.

### Примечания

<sup>1</sup> Несмотря на немалый объем зарубежных научных работ, посвященных этому вопросу, в современной отечественной литературе он практически не осмыслен, из-за чего происходит смешение разных перспектив симультанного искусства. Так, «Энциклопедия русского авангарда» [Ракин, Сарабянов 2013: 212] в статье о симультанизме дает ссылку на соответствующий раздел об «орфизме», что создает иллюзию полной синонимичности двух понятий, в то время как орфизм Делоне – лишь одна из ветвей симультанности.

<sup>2</sup> Интересно, что Аполлинер в статье, посвященной футуристической живописи, говорит о том, что названия полотен футуристов «заимствованы из словаря унанимистов».

<sup>3</sup> Эту ипостась симультанности можно проследить, например, в манифесте Карло Карра «Живопись звуков, шумов и запахов»: Карра часто описывает восприятие цвета через звуковую образность (например, «красный, который кричит»). Крайне синестетична образность в поэзии Аполлинера, относимой им к симультанному искусству (например, в стихотворении «Окна») и «Проза о Транссибирском экспрессе» Сандрара.

<sup>4</sup> В оригинале употреблено слово *espacement*, означающее также в полиграфической терминологии расстановку в разрядку, с интервалами.

<sup>5</sup> Сложная история публикации искусственно «осовременила» текст Малларме: так, Аполлинеру он стал известен только благодаря критическому эссе Альбера Тибодэ, вышедшему в 1913 г.

<sup>6</sup> Пьер Реверди в программной статье 1919 г. называет кубизм «пластической поэзией» и возводит художественные поиски кубистов (в том числе идею симультанности) к интуициям Малларме [Reverdy 2010: 547].

<sup>7</sup> К типографическому инструментарию Малларме (крупный и жирный шрифты, курсив, особое поэтическое использование пробелов) добавляются еще разноцветные чернила – к этой технике в том же 1913 г. обращается Себастьян Вуароль в поэме «Весна священная».

<sup>8</sup> Интересно, что стихотворение публикуется сначала в каталоге к выставке Делоне в Берлине, а потом в журнале *Poème et drame* Барзена. Таким образом, два противоборствующих лагеря симультанизма (полемика развернется через несколько месяцев) оказываются связанными.

<sup>9</sup> Именно такое визуальное оформление спровоцировало у его оппонентов ассоциацию с формой оперных либретто, о чем первым написал Никола Бодюэн в *Paris Journal*: «...техника письма, названная «симультанной», используется всеми либреттистами» [цит. по: Somville 1971: 136]; то же сравнение стало основой статьи «Симультанизм Либреттизм» Аполлинера: «Барзен опирается на форму симультанности, схожую с хором, фигурирующим в оперных либретто» [Apollinaire 2010: 976].

<sup>10</sup> Слово сочетание *poème simultan* можно переводить, на наш взгляд, и как «симультантные стихотворения», и как «симультантные поэмы», т. к. оно соответствует поэтическим экспериментам разного свойства и разного масштаба, а сема *poème* отсылает и к «поэме», и к «стихотворению».

<sup>11</sup> См.: [Tzara 1975: 492–500; Tzara 1992: 487–490].

<sup>12</sup> «Общество» основано в Цюрихе Хансом Арпом, Вальтером Зернером и Тристаном Тцара.

<sup>13</sup> Замечание Арпа проблематизирует связь между дадаистской симультанной поэзией и сюрреалистическим автоматическим письмом. Однако, с учетом изменившегося историко-литературного контекста, при котором опубликовано это замечание (в середине 1950-х гг. возрождается интерес к дадаизму, погребенному долгое время под славой сюрреализма), цитата Арпа противоречива: указывая на общность между двумя типами письма, он подчеркивает преемственность сюрреалистических экспериментов.

### Список литературы

Гальцова Е. Д. Французский вектор авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 225–227.

Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. М.: Республика, 2003. 560 с.

Маринетти Ф.-Т. Футуризм. СПб.: Прометей, 1914. 241 с.

Петров М. Симультанность в искусстве: культурные смыслы и парадоксы. М.: Индрик, 2010. 200 с.

Энциклопедия русского авангарда: Изобразительное искусство. Архитектура / авт.-сост. В. И. Ракитин, А. Д. Сарабьянов; науч. ред. А. Д. Сарабьянов. Т. III, кн. 2: История. Теория. М.: RA, Global Expert & Service Team, 2013. 816 с.

Apollinaire G. Les peintres cubistes : méditations esthétiques. P.: Hermann, 1965. 191 p.

Apollinaire G. Œuvres en prose complètes. P.: Gallimard (ed. de la Pléiade), 1991. Т. 2. 1854 p.

Arcos R. Tragédie des espaces. P.: édition de l'Abbaye, 1906. 158 p.

Arp H. Die Geburt des Dadas. Zurich: Die Arche, 1957. 192 p.

Ball H. Die Kunst unserer Tage // Literatur-Revolution 1910–1925: Dokumente, Manifeste, Programme / éd. P. Pörtner Neuwied am Rhein, 1960. 503 p.

Barzun H.-M. L'ère du drame: essai de la synthèse poétique moderne. P.: Éditeurs Eugène Figuière, coll. Poème et drame, 1912. 142 p.

Barzun H.-M. La révolution polyrythmique moderne. Trois poèmes simultanés. Dernières notes documentaires // Poème et Drame. 1913. Vol. VI (septembre-octobre). P. 2.

Bobillot J.-P. Vers, prose, langue – quelques propositions // Poétique. 1992. № 89. P. 71–91.

Boccioni U. Simultanéité futuriste // Der Sturm. 1913. Vol. 4 (15 December). P. 151.

Bois J.-J. Les lettres simultanistes // Giles Blas. 1912 (1 juillet). P. 3.

Chevreur M.-E. De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries... P.: Pitois-Levrault, 1839. 735 p.

Décaudin M. De l'espace figuré à l'espace signifiant // Poesure et peinture: d'un art, l'autre. Marseille, 1993. P. 68–87.

Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait : documents inédits publiés par Pierre Francastel. P.: S.E.V.P.E.N., 1957. P. 108–109.

Ghil R. En méthode à l'œuvre. Ed. nouvelle et revue. P.: Ed. A. Messein, 1904. 71 p.

Ghil R. Traité du Verbe. P.: Nizet, 1978. 221 p.

Huelsenbeck R. Dada Almanach. Berlin: Erich Reiss, 1920. S. 39.

Jenny L. La fin de l'intériorité. Genève : Presses universitaires de France, 2002. P. 70–101.

Krzywkowski I. Le temps et l'espace sont morts hier. P.: Ed. L'improviste, 2006. 277 p.

Mallarmé S. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. P.: Gallimard (Édition de la Pléiade), 1945. P. 453–478.

Reverdy P. *Le cubisme, poésie plastique // Œuvres complètes*. P.: Flammarion. 2010. T. 1. P. 547–549.

Romains J. *La vie unanime*. P.: Gallimard, 1983. 256 p.

Rousille J. *Au commencement était le rythme: essai sur l'intégralisme*. P.: éd. Des poèmes, 1905. 87 p.

Shattuck R. *Une polémique d'Apollinaire // Le Flâneur des Deux Rives*. 1954. № 4. P. 41–45.

Sidoti A. *Genèse et Dossier d'une polémique: La prose du Transsibérien et la Petite Jean de France*, Blaise Cendrars – Sonya Delaunay. P.: Minars, 1987. 165 p.

Somville L. *Devanciers du surréalisme: les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912–1925*. Geneve: Librairie Droz, 1971. 219 p.

Tzara T. *Œuvres complètes: en 6 vol. Préface et commentaires Henri Béhar*. P.: Flammarion, 1975. T. I. 746 p.

## References

Gal'tsova E. D. *Frantsuzskiy vektor avangarda [The French vector of avant-garde]. Avangard v kul'ture 20 veka (1900–1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika. V 2 kn.* [The avant-garde in the 20<sup>th</sup>-century culture: Theory. History. Poetics. In 2 vols.]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010, pp. 225–227. (In Russ.)

*Dadaizm v Tsyurikhe, Berline, Gannovere i Kel'ne* [Dadaism in Zurich, Berlin, Hannover and Cologne]. Moscow, Respublika Publ., 2003. 560 p. (In Russ.)

Marinetti F.-T. *Futurizm [Futurism]*. St. Petersburg, Prometey Publ., 1914. 241 p. (In Russ.)

Petrov M. *Simul'tannost' v iskusstve: kulturnye smysly i paradoksy* [Simultaneity in art: cultural meanings and paradoxes]. Moscow, Indrik Publ., 2010. 200 p. (In Russ.)

*Entsiklopediya russkogo avangarda: Izobrazitel'noe iskusstvo. Arhitektura* [Encyclopaedia of Russian avant-garde: Fine Art. Architecture]. Comp. by V. I. Rakitin, A. D. Sarab'yanov; ed. by A. D. Sarab'yanov. Moscow, RA, Global Expert & Service Team Publ., 2013, vol. 3, book 2. Istoriya. Teoriya [History.Theory]. 816 p. (In Russ.)

Apollinaire G. *Les peintres cubistes: méditations esthétiques*. Paris, Hermann, 1965. 191 p. (In Fr.)

Apollinaire G. *Œuvres en prose complètes*. Paris, Gallimard Publ. (Éd. de la Pléiade), 1991, vol. 2. 1854 p. (In Fr.)

Arcos R. *Tragédie des espaces*. Paris, Éd. de l'Abbaye, 1906. 158 p. (In Fr.)

Arp H. *Die Geburt des Dadas*. Zürich, Verlag der Arche, 1957. 192 p. (In Fr.)

Ball H. *Die Kunst unserer Tage. Literatur-Revolution 1910–1925: Dokumente, Manifeste, Programme*. Neuwied am Rhein, Publ. by P. Pörtner, 1960. 503 p. (In Germ.)

Barzun H.-M. *L'ère du drame: essai de la synthèse poétique moderne*. Paris, Publ. by Eugène Figuière (collection Poème et drame), 1912. 142 p. (In Fr.)

Barzun H.-M. *La révolution polyrythmique moderne. Trois poèmes simultanés. Dernières notes documentaires. Poème et Drame*. 1913, vol. 6 (September-October), p. 2. (In Fr.)

Bobillot J.-P. *Vers, prose, langue – quelques propositions. Poétique*. 1992, issue 89, pp. 71–91 (In Fr.)

Boccioni. U. *Simultanéité futuriste. Der Sturm*. 1913, vol. 4 (December 15), p. 151. (In Fr.)

Bois J.-J. *Les lettres simultanéistes. Giles Blas*. July 1, 1912, p. 3. (In Fr.)

Chevreur M.-E. *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés, considérés d'après cette loi dans ses rapports avec la peinture, les tapisseries*. Paris, Pitois-Levrault, 1839. 735 p. (In Fr.)

Decaudin M. *De l'espace figuré à l'espace signifiant. Poesure et peinture: d'un art, l'autre*. Marseille, 1993, pp. 68–87. (In Fr.)

Delaunay R. *Du cubisme à l'art abstrait: documents inédits publiés par Pierre Francastel*. Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, pp. 108–109. (In Fr.)

Ghil R. *En méthode à l'œuvre*, Paris, Publ. by A. Messein, 1904. 71 p. (In Fr.)

Ghil R. *Traité du Verbe*. Paris, Nizet, 1978. 221 p. (In Fr.)

Huelsenbeck R. *Almanach Dada*. Berlin, Erich Reiss, 1920. 39 p. (In Germ.)

Jenny L. *La fin de l'intériorité*. Geneva, University Press of France, 2002, pp. 70–101. (In Fr.)

Krzywkowski I. *Le temps et l'espace sont morts hier*. Paris. Publ. by L'improviste, 2006. 277 p. (In Fr.)

Mallarmé S. *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris, Gallimard Publ. (Éd. de la Pléiade), 1945, pp. 453–478. (In Fr.)

Reverdy P. *Le cubisme, poésie plastique. Œuvres complètes*. Paris, Flammarion, 2010, vol. 1, pp. 547–549. (In Fr.)

Romains J. *La vie unanime*. Paris, Gallimard, 1983. 256 p.

Rousille J. *Au commencement était le rythme: essai sur l'intégralisme*. Paris, Des poèmes Publ., 1905. 87 p. (In Fr.)

Shattuck R. Une polémique d'Apollinaire. *Le Flâneur des Deux Rives*. 1954, issue 4 (December), pp. 41–45. (In Fr.)

Sidoti A. *Genève et Dossier d'une polémique: La prose du Transsibérien et la Petite Jean de France, Blaise Cendrars – Sonya Delaunay*. Paris, Minars, 1987. 165 p. (In Fr.)

Somville L. *Devanciers du surréalisme: les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912–1925*. Geneva, Librairie Droz, 1971. 219 p. (In Fr.)

Tzara T. *Œuvres complètes, préface et commentaires Henri Béhar*. Paris, Flammarion, 1975, vol. 1. 746 p. (In Fr.)

## SIMULTANEITÀ, SIMULTANÉISME, SIMULTANÉITÉ: CONCEPTION OF SIMULTANEITY AND ITS MODIFICATIONS IN THE AVANT-GARDE AESTHETICS

**Nika V. Golubitskaya**

Postgraduate Student in the Department of History of Foreign Literature

Lomonosov Moscow State University

1, Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russian Federation. nikagolubitskaya@gmail.com

SPIN-code: 1967-2666

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3170-9616>

Submitted 11.06.2019

The article analyzes different hypostases of 'simultaneous art', reveals philosophical and scientific sources of the term and traces the transformation of the idea in the avant-garde aesthetics. As a universal avant-garde category, simultaneity provides a means to reproduce historical and cultural context of the epoch and to observe the transformation of the avant-garde aesthetics. Stephane Mallarmé was the one who introduced the concept into poetic discourse: he pointed out that a specific visual configuration of the verse provides 'an integral vision of the page' and a simultaneous perception of successive fragments of the text. According to the members of the integralist movement and the Abbey of Creteil group, simultaneity is synonymous to the 'universal rhythm' penetrating the 'monistic Universe' and reflected in poetic oeuvre. Unanimism turns to the rhythm of urbanistic space and the subject's perception of synchronized movement of the urban crowd. The central principle of futurism concerned with simultaneity is the 'aestheticization of speed'; futurist artists aspire to create a certain dimension of 'spatialized' time in their works and to transmit dynamics through dislocation of objects, poets seek to create a rapid, telegraphic style imitating the movement of 'whirling electrons'. Robert Delaunay searches for the same synthetic perception, but, according to him, dynamics is created by the contrast of colours. The simultaneity of the book by Sonya Delaunay and Blaise Cendrars is based on the same techniques of simultaneous contrasts as well as on the specific poetic rhythm and visual configuration of the verses. Henri-Martin Barzun's conception of 'simultanéisme' implicates a simultaneous recitation of poetry by several elocutionists and dramatization of poetic text. Finally, for Dadaists simultaneity becomes an instrument to liberate reading / perception from dictatorship of linguistic logic implied by the linear development of text.

**Key words:** simultaneity; avant-garde; Dadaism; Futurism; Apollinaire; Barzun; Mallarmé; Marinetti; Romains; Tzara.