

Война и язык в итальянском футуризме,  
русском кубофутуризме и британском вортицизме  
(когнитивно-дискурсивный подход) \*

О. В. Соколова

ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ РАН, МОСКВА

*Аннотация.* Исследуются особенности концептуализации войны в текстах разных направлений авангардного искусства. Исследование проводится на материале манифестов, статей, журнальных выпусков и поэтических сборников итальянского футуризма, русского кубофутуризма и британского вортицизма (прежде всего, Ф. Т. Маринетти, В. Маяковского и У. Льюиса), для которых исторический контекст Первой мировой войны стал основанием для взаимодействия авангардного, политического и военного дискурсов и послужил триггером художественных экспериментов. Анализ осуществляется с учетом дискурсивно-прагматического и когнитивного подходов, что позволяет выявить специфику авангардной поэтики, направленную на формирование нового художественного языка с помощью кардинальной трансформации и активизации когнитивных, коммуникативных и языковых ресурсов. Особое внимание уделяется особенностям авангардной перформативности и специальным видам концептуальных метафор, которые формируются в «гибридных» текстах на границе авангардного, политического и военного дискурсов.

*Ключевые слова:* авангард, война, когнитивно-дискурсивный подход, концептуальная метафора, коммуникативная стратегия, перформативность.

УДК 81'42

DOI 10.25205/2307-1737-2019-2-229-248

---

\* Публикация выполнена при поддержке гранта Президента Российской Федерации (МД-6378.2018.6) в Институте языкознания РАН.

Соколова О. В. Война и язык в итальянском футуризме, русском кубофутуризме и британском вортицизме (когнитивно-дискурсивный подход) // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 229–248.

*Контактная информация:* Соколова Ольга Викторовна, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт языкознания РАН (Б. Кисловский пер., д. 1 стр. 1, Москва, 125009, Россия, faustus3000@gmail.com)

### Авангард и война. К постановке проблемы

Говоря о дискурсивных чертах авангарда, необходимо отметить, что он занимает особое место в системе художественных дискурсов, что позволяет говорить об особой перформативности авангарда. Это связано с активизацией прагматического компонента и ориентацией на преодоление границ между искусством и реальностью, замену органического, целостного произведения искусства на неорганическое, части которого «эмансипированы» от целого [Бюргер, 2014, с. 12].

Среди основных целей авангардного дискурса можно выделить создание нового художественного языка и формирование новой реальности, что осуществляется посредством нарушения языковых конвенций и разрушения устойчивых референциальных связей между знаком и объектом в реальной действительности («преодоление референциального разрыва»<sup>1</sup>). Вот почему авангардисты воспринимают войну как способ наиболее эффективного воздействия на реальность, которая может не только разрушать культурные основы, но и быть триггером для создания нового языка, общества и реальности.

Перформативный потенциал авангардного дискурса<sup>2</sup> позволяет обособить его по отношению к другим типам эстетического дискурса и сопоставить с политическим и военным типами дискурсов. Это обусловлено тем, что авангардное искусство (от франц. *avant-garde* «передовой отряд») даже этимологически восходит к военной терминологии. Учитывая актуализацию в авангардном дискурсе тенденции к междискурсивному взаимодействию, при его анализе оказывается релевантной концепция «политизации искусства (эстетики)» и «эстетизации политики» В. Беньямина [1996], предложенная им в аспекте исследования раннесоветского искусства и литературы.

Если основными целями политического дискурса являются борьба за власть, выражающаяся в форме агитации и пропаганды, захват и удержание власти [Демьянков, 2002], то целью военного дискурса является не метафорическая борьба за власть, а прямое ведение войны. Здесь участники коммуникативной ситуации являются воюющими сторонами, и цель достигается с помощью специальных жанров, которые обеспечивают идеологию войны, и в результате успеха (или не успеха) военных действий.

---

<sup>1</sup> Подробнее о типологических особенностях авангардного дискурса, специфике референции и его взаимодействии с другими типами дискурса см. [Соколова, 2014].

<sup>2</sup> Об особой перформативности авангардного искусства как «внутренней логики значения всякого конкретного коммуникативного сообщения» пишет Д. Иоффе, выделяя два аспекта: перформативность как «акционную изобразительность» и как «непосредственную контекстуальность, порождающую всю необходимую ассоциативную семантическую цепь, ведущую к семиотическому распознаванию, многомерной дешифровке сообщенного высказывания» [Иоффе, 2012, с. 406].

Обращаясь к анализу текстов, создаваемых на пересечении авангардного, политического и военного дискурсов, мы рассмотрим манифесты, выпуски журналов и поэтические сборники, посвященные Первой мировой войне и опубликованные в период 1914–1917 гг.<sup>3</sup> Наиболее репрезентативными в этом плане являются тексты итальянских футуристов, русских кубофутуристов и британских вортицистов. При этом основными представителями, творчество которых будет рассмотрено в статье, являются Ф. Т. Маринетти как лидер итальянского футуризма, У. Льюис как родоначальник и идеолог британского вортицизма, что касается русского кубофутуризма, то в этом случае для анализа выбраны тексты В. Маяковского. Такой выбор обусловлен тем, что, несмотря на интерес к теме войны разных авторов (В. Хлебникова, Н. Асеева, К. Малевича и др.), наиболее последовательно эта проблема разрабатывалась именно в творчестве Маяковского. В 1913–1915 гг. Маяковский пишет многочисленные статьи, посвященные войне, а также публикует цикл статей «Война. Театр. Кинематограф» в «Кинематографическом журнале»<sup>4</sup>. Обращение к текстам Маяковского оказывается наиболее репрезентативным при анализе поставленной проблемы также потому, что, согласно Н. А. Гурьяновой, именно в его творчестве объединились две «модели» авангарда, восходящие к теории остранения В. Шкловского, с одной стороны, и к «монтажу аттракционов» С. Эйзенштейна, с другой, – метод *провокации* и метод *манипуляции* [Гурьянова, 2010, с. 374].

При интерпретации идеи войны в языке авангардного искусства релевантным становится обращение к концепции «машины войны» Ж. Делёза и Ф. Гваттари как образа сопротивления диктату Государства, выражаемому в форме антиавторитарного, антигосударственного мышления. В концепции Ж. Делёза и Ф. Гваттари [2010] государство является запрограммированной системой, организованной по принципу бинарности, в то время как «машина войны» репрезентирует не реальную войну, а скорее теоретическое разнообразие и множественность, противостоящие идеологическому единству как основе Государственного аппарата.

Развивая идею «машины войны», можно выделить разные уровни концептуализации войны в авангардном дискурсе:

- 1) война и язык (противостояние принципам системности и бинарности языка);
- 2) война и знак (отказ от стандартного семиозиса и традиционной референции, преодоление границы между словом и объектом в реальности);
- 3) война и коммуникация (разрушение традиционной коммуникативной рамки «отправитель – получатель»);
- 4) война и культура (преодоление преемственности развития культуры);
- 5) война и мышление (противостояние стандартным когнитивным процедурам продуцирования и интерпретации сообщения);
- 6) война и социум (борьба с идеями устойчивости, идентичности и коллективности).

<sup>3</sup> О жанровых особенностях авангардных манифестов как текстов, относящихся к области междискурсивного взаимодействия, см. [Соколова, 2018; Зыкова, Соколова, 2019].

<sup>4</sup> Этот цикл и другие прежде не опубликованные прозаические и публицистические тексты Маяковского были изданы к 125-летию поэта под редакцией А. Мирзаева [Маяковский, 2019].

Рассмотрим более подробно идею соотношения войны и языка, реализованную в трех авангардных направлениях, анализируя особенности выстраивания коммуникативных стратегий и тактик, формирование концептуальных метафор и языковые особенности реализации идеи войны.

### **Итальянский футуризм «Война – единственная гигиена мира»**

Для Маринетти взаимосвязь художественного и политического дискурсов была обусловлена уже биографически<sup>5</sup>, что вылилось в идею сплава искусства, жизни и политики с целью обновления искусства и социума. Политические интересы Маринетти основывались прежде всего на идеях индивидуальной свободы и либерализма Дж. С. Милля, а также революционного синдикализма и анархо-синдикализма Ж. Э. Сореля. Тем не менее, как отмечают исследователи, хотя многие друзья и единомышленники Маринетти входили в партии анархистов или синдикалистов, сам он не был причастен к какому-либо лагерю<sup>6</sup>. Идеологическая позиция Маринетти сформировалась на пересечении политического и авангардного дискурсов, включая противоречивые идеи коллективизма (создание новой итальянской нации) и индивидуализма (воплощение нового итальянца как сверхчеловека), а также идеи модернизации, динамизации и урбанизации.

Большое влияние на лидера итальянского футуризма оказала первая встреча с Муссолини. 12 апреля 1915 г. во время про-военной демонстрации в Риме Маринетти был арестован вместе с Муссолини и другими футуристами. После этой встречи Маринетти в интервью «Значение войны для футуризма» с восхищением пишет об интервенционализме Муссолини и называет его идеи футуристическими. В свою очередь Муссолини с симпатией отзывался о футуристах (см.: [Ialongo, 2015, p. 68]).

Кратко характеризуя отношение итальянских футуристов к войне, можно отметить, что уже в первом манифесте Маринетти провозглашает ключевой для итальянского футуризма лозунг: *Мы будем восхвалять войну – единственную гигиену мира, милитаризм, патриотизм, разрушительные действия освободителей, прекрасные идеи, за которые не жалко умереть, и презрение к женщине* (1909). Далее, в 1910 г. лидер итальянских футуристов пишет важный для понимания эстетики направления про-военный манифест «Битва при Триесте (апрель-июнь 1910)», который впоследствии включает в книгу 1915 г. «Война – единственная гигиена мира». Также в 1914 г. он выпускает экспериментальную книгу «Дзанг Тумб Тумб» с подзаголовком «Битва при Адрианополе».

Приветствуя войну, сам Маринетти отправляется служить в действующей армии уже 23 мая 1915 г. И даже гибель самых близких единомышленников-футуристов (17 августа 1916 г. погибает Боччони; 10 октября 1916 г. – Сант-Элия) не меняет отношения Маринетти к войне. «Его Превосходительство» Маринетти

---

<sup>5</sup> Получив степень бакалавра в Сорбонне, по возвращении в Италию Маринетти столкнулся с консервативностью в культурной и экономико-социальной сферах. После окончания юридического факультета в 1899 г. Маринетти никогда не работал в офисе, но направил свою энергию на воплощение идей модернизации политической ситуации силами искусства.

<sup>6</sup> Подробнее см. [Berghaus, 1996; Ialongo, 2015].

служил в армии вплоть до конца апреля 1917 г., когда был госпитализирован после Десятого сражения при Изонцо.

*Коммуникативные стратегии*

Формулируя концепцию «Искусство как действие» (*l'Arte-azione*) в манифесте «Первая футуристическая битва», Маринетти пишет: «Мы должны были кардинально изменить метод, выйти на улицы, штурмовать театры и внедрить удар как форму художественной борьбы <...> Это была новая формула Искусства-действия и новый закон психической гигиены» [Marinetti, 1915, p. 5].

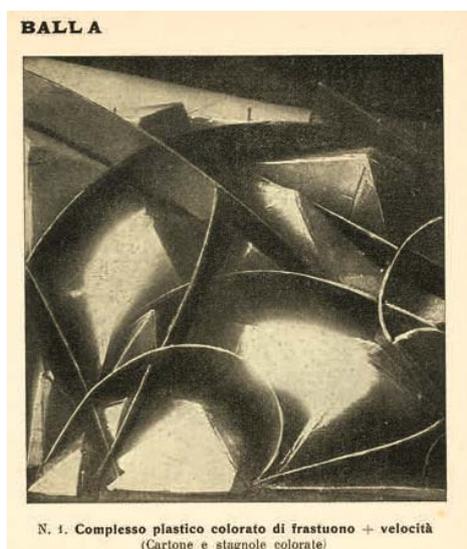
Если интерпретировать эту концепцию как коммуникативную стратегию итальянских футуристов, сформированную на пересечении авангардного, политического и военного дискурсов, можно выделить ее основные черты в аспекте перформативности, ролей и интенций адресанта и адресата.

Центростремительные процессы «эстетизации политики» и «политизации эстетики» получили теоретическое выражение прежде всего в манифестах «Футуристический синтетический театр» и «Наслаждение быть освистанным» (1915), в которых Маринетти прославляет театр как единственную форму медиа, способствующую максимально возможному проведению футуристических идей в массы [Ibid., p. 113–114].

Перформативность как «активное» воздействие искусства на реальность выразилось в том, что объект искусства может трансформировать реальность с помощью специальных эстетических и языковых приемов и коммуникативных стратегий, таких как прямая адресация и массовая коммуникация. Среди многочисленных манифестов, посвященных этой идее, можно выделить манифест «Футуристическая реконструкция Вселенной» (1915) Ф. Деперо и Дж. Балла. Основной целью такой радикальной реконструкции стало «слияние художественной и индустриальной реальности», для достижения чего авторы предлагают как теоретические положения, так и практические действия. В частности, они разработали «пластический комплекс» – «футуристическую игрушку», не только стимулирующую веселье и развивающую воображение детей, но и вырабатывающую привычку «к физической смелости, битве и ВОЙНЕ» [Balla, Depero, 1915, p. 2] (рис. 1, 2).

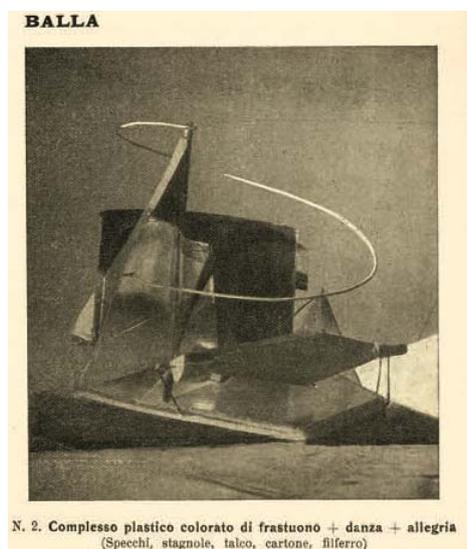
В манифестах итальянских футуристов формируется коммуникативная ситуация, в которой лидер футуристов Маринетти соединяет в себе роли революционера во всех областях – эстетической, социальной и политической, как сверхчеловек и человек-машина (например, в романе «Футурист Мафарка», в манифесте «Электрическая война» и в книге «Война – единственная гигиена мира»).

Таким образом, основным перформативным аспектом в итальянском футуризме оказывается «акционная изобразительность» (термин Д. Иоффе), выраженная в идее «Синтетического политического театра» и в перформативно-акционной стратегии «Искусство как действие» (*l'Arte-azione*).



*Рис. 1.* «Раскрашенный пластический комплекс шумов + скорость»  
(Ф. Деперо и Дж. Балла «Футуристическая реконструкция Вселенной», 1915)

*Fig. 1.* “Painted Plastic Noise Complex + Speed”  
(Giacomo Balla and Fortunato Depero,  
“The Futurist Reconstruction of the Universe”, 1915)



*Рис. 2.* «Раскрашенный пластический комплекс шумов + танец + веселье»  
(Ф. Деперо и Дж. Балла «Футуристическая реконструкция Вселенной», 1915)

*Fig. 2.* “Painted Plastic Noise Complex + Dance + Fun”  
(Giacomo Balla and Fortunato Depero,  
“The Futurist Reconstruction of the Universe”, 1915)

### Концептуальные метафоры

Учитывая, что для «гибридных» текстов, написанных на пересечении авангардного, политического и военного дискурсов, была характерна тенденция к отказу от границы между языком и реальностью с целью слияния эстетики и политики, можно обратиться к анализу манифестов итальянских футуристов этого периода, используя метод концептуальных метафор. В отличие от художественных метафор, имеющих прежде всего эстетическую функцию и входящих в области поэтики (например, *Гуляет ветренный кистень / По золотому войску нив* (В. Хлебников), где *нивы* сравниваются с *войском*, а *войско* употребляется в переносном смысле), концептуальные метафоры являются не средством поэтической речи, а универсальным свойством мышления и относятся к области когнитивной теории языка. Согласно основателям теории концептуальных метафор Дж. Лаккоффу и М. Джонсону, такие метафоры моделируются на стыке двух когнитивных структур или сфер, которые получили именование «области цели» (*target domain*) и «области источника» (*source domain*) [Lakoff, Johnson, 1980]<sup>7</sup>. Например, концептуальная метафора «Время – это Деньги» лежит в основе выражений *тратить время попусту*, *экономить время* и др. С помощью метафорического переноса область цели (*Время*) уподобляется области источника (*Деньги*).

Можно выделить следующие концептуальные метафоры, относящиеся к области войны, в текстах итальянских футуристов.

#### 1. Искусство – это Война:

**Программа футуризма**<sup>8</sup>, в целом, – это авангардная атмосфера <...> **флаг** молодости, энергия, оригинальность любой ценой; **неистощимый пулемет**, нацеленный на армию мертвецов, больных подагрой, и оппортунистов, которых мы хотим лишить власти и подчинить смелым и творческим молодым людям; это **динамит**, заложённый подо все достопочтенные развалины.

**Футуризм** – это <...> **марш**, движение **колонной** и **битва + огневые батареи** за спиной, чтобы не дать никому **отступить**<sup>9</sup> [Marinetti, 1915, p. 140].

Значимым оказывается название манифеста «Первая футуристическая **битва**»:

Это была новая формула **Искусства-действия** и новый закон психической гигиены. Это был **флаг** молодости и обновления, анти-традиционалистический, оптимистичный, **героический** и динамичный [Ibid., p. 5].

#### 2. Война – это Медицина:

Да здравствует война, единственная гигиена мира!

#### 3. Война – это Праздник:

**Радость**, безумие и **война!** [Ibid., p. 27].

<sup>7</sup> Исследуя концептуальные метафоры, мы опираемся на концепцию макрометафорических концептуальных моделей, разработанную И. В. Зыковой, которая выделяет ряд основных семиотических областей культуры, включая Путешествие, Ремесло, Игру, Социум и др. [Зыкова 2015].

<sup>8</sup> Здесь и далее в цитатах полужирный шрифт мой.

<sup>9</sup> Здесь и далее перевод мой.

Только **войне** известно, как модернизировать, ускорить, заострить человеческий разум, **облегчить** и проветрить нервы, **избавиться от повседневных трудностей**, **наполнить жизнь тысячей** ароматов [Marinetti, 1915, p. 147–148].

#### 4. Оппоненты – это Враги:

<зрители-неаполитанцы> мои самые жестокие **враги** [Ibid., p. 11].

Долой музеи! Будем стрелять в мертвых! Прославим насилие! Да здравствует война! **Смерть пацифистам!** [Ibid., p. 25].

#### Языковые особенности

Новый поэтический язык Маринетти *parole in libertà*, или *paroliberismo*, сочетал в себе особенности военного доклада, речи взволнованного человека и элементы рекламных плакатов. В манифесте «Разрушение синтаксиса – Беспроводное воображение – Слова на свободе», 1913) «слова на свободе» провозглашаются основанием новой футуристической поэзии. Основными чертами футуристической поэзии являются ономотопея, «телеграфный синтаксис», использование математических символов и пробелов вместо знаков препинания. Одним из первых примеров «слов на свободе» стал текст «Битва вес + запах» («Battaglia peso + odore», 1912), включенный как приложение к «Техническому манифесту футуристической литературы» к знаменитой книге «Zang tumb tuuum: Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà», 1914. Все вышеперечисленные языковые приемы присутствуют в этом отрывке из главы «Бомбардаменты»:

ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare spazio con un accordo **tam-tuuumb** /  
ammutinamento di 500 echi per azzannarlo / sminuzzarlo sparpagliarlo  
all'infinito / nel centro di quei **tam-tuuumb** [...] che gioia vedere udire fiutare  
tutto tutto **taratatata** delle mitragliatrici strillare a perdifiato sotto  
morsi shiafffffi **traak-traak** frustate **pic-pac-pum-tumb** bizzzarrie salti  
altezza 200 m. della fucileria Giù giù in fondo all'orchestra  
stagni diguazzare buoi buffali pungoli carri **pluff plaff** impennarsi di  
cavalli flic flac **zing zing sciaaack** ilari nitriti **iiiiii**... scalpicii tintinnii [Marinetti,  
1983, p. 783–784].

Отмеченные компоненты напоминают аудиовизуальные компоненты битвы, репрезентируя ее в форме «прямой трансляции».

#### Русский кубофутуризм

##### «Какофония войны как проповедь новой красоты»

Военный дискурс входит в творчество русских футуристов на самых ранних этапах. Уже в 1908 г. Хлебников в тексте «Воззвание к славянам» предсказывает войну 1914 г.:

Война за единство славян, откуда бы она ни шла, из Познани или из Боснии, приветствую тебя! Гряди! Священная и необходимая, грядущая и близкая война за погранные права славян, приветствую тебя!

Если впоследствии Хлебников займет пацифистскую и антивоенную позицию, то Маяковский, напротив, четко артикулирует военную тематику в своих поэтических и особенно теоретических текстах 1914 г.

Также среди русских футуристов участие в войне приняли М. Ларионов, П. Кончаловский, Ле Дантю (погиб в 1917 г.) и др. В период войны футуристы проводили благотворительные выставки (левая живопись на «Выставке живописи 1915»), работали в жанре военного лубка (К. Малевич, И. Машков, В. Маяковский, Д. Бурлюк, А. Лентулов и др.), разрабатывали тему войны в поэзии (В. Маяковский, В. Шершеневич, И. Северянин, Р. Ивнев и др.), Хлебников пытался предсказывать военные битвы в своих научно-художественных текстах.

#### *Коммуникативные стратегии*

Основной концепцией, на основании которой может быть исследована коммуникативная стратегия русского кубофутуризма, становится обозначение Маяковским «какофонии войны» как «проповеди новой красоты» в серии декларативных статей:

А теперь, когда каждое тихое семейство братом, мужем или разграбленным домом впутано в **какофонию войны**, можно над заревом горящих книгохранилищ **зажечь проповедь новой красоты** («Штатская шрапнель: Поэты на фугасах», 1914) [Маяковский, 1955, с. 305].

Эта идея раскрывается в статье с манифестарным названием «**Война** и язык»:

Вот почему мне ничего не говорит слово «жестокость», а «железуют» – да. Потому что последнее звучит для меня такой **какофонией, какой я себе представляю войну** [Там же, с. 327].

Война воспринимается Маяковским как катастрофа, но не деструктивная, а обладающая креативным потенциалом. Стихийность войны наделяется творческой силой, равнозначной языкотворчеству и словотворчеству, о котором писал Хлебников в военных же терминах (***взрыв** языкового молчания, глухонемых пластов языка*). Война концептуализируется как борьба с конвенциональностью языка, как стихия, порождающая «взрыв» неологии (примеры хлебниковских неологизмов он приводит в статье «Война и язык»: «Железуют», «льтец», «льтица»). Можно обозначить «универсальный язык войны» как «какофонию»<sup>10</sup> в самой продуктивной и креативной форме ее реализации – и вербальной, и невербальной (кинетической, музыкальной, визуальной).

Другое концептуальное высказывание – *Конечно, война – это только предлог* [Там же, с. 305] (ср. также: *может быть, вся война выдумана только для того, чтоб кто-нибудь написал одно хорошее стихотворение*) – позволяет интерпретировать войну не как прямую форму воздействия и трансформации реальности и адресата (как в итальянском футуризме), а как способ смещения фокуса и формирования новой оптики восприятия реальности и искусства, как необходимость восприятия сообщения и окружающей реальности с точки зрения двойной (или множественной) перспективы.

Война выводит коммуникацию за границы футуристической концепции поэта как сверхчеловека. В ситуации войны поэт становится частью стихийного творчества. Война понимается как тотальное произведение искусства, смещает фокус

<sup>10</sup> Какофония (др.-греч. *κακός* – «плохой» + *φωνή* – «звук»), т. е. сочетания звуков, воспринимаемые как хаотическое и бессмысленное их нагромождение.

с индивидуального творчества на коллективное: *Кому нужен я, неуклюжий, как дредноут, орущий, как ободранный шрапнелью!* [Там же].

Ключевая концепция «Какофонии войны» как «проповеди новой красоты» Маяковского может быть обозначена как лингвокреативная стратегия, акцентирующая перформативно-креативный потенциал войны как стихии слово- и языко-творчества.

#### *Концептуальные метафоры*

Концептуальные метафоры в текстах русского кубофутуризма строятся на преодолении различия не только между художественной и концептуальной метафорами, но и между областью источника и областью цели. Такая модель близка к концепции «интровертивного семиозиса» Р. О. Якобсона, т. е. взаимной обратимости означающего и означаемого, когда «постоянное взаимодействие звука и значения устанавливает связь между ними: парониматическую, анаграмматическую или образную (а иногда и ономапоэтическую)» [Якобсон, 1987, с. 81].

Можно выделить следующие концептуальные метафоры, сформированные на основе принципа «интровертивности», компоненты которых оказываются взаимнообратимыми (например, «**Поэзия – это Война**» и «**Война – это Поэзия**»).

1. Поэзия – это Война:

**Поэзия** – ежедневно по-новому любимое слово. Сегодня **оно хочет ездить на передке орудия в шляпе из оранжевых перьев пожара!** [Маяковский, 1955, с. 305];

...впутано в **какофонию войны**, можно **над заревом горящих книгохранилищ зажечь проповедь** новой красоты [Там же].

Война – это Поэзия:

Вот почему мне ничего не говорит **слово** «жестокость», а «железуют» – да. Потому что последнее звучит для меня такой **какофонией, какой я себе представляю войну**. В нем спаяны и лязг «железа», и слышишь, как кого-то «звуют», и видишь, как этот позванный «лез» куда-то [Там же, с. 327];

Нет, теперь – всё **война**. / Можно не писать о войне, но надо **писать войною!** [Там же, с. 309];

Сегодняшняя поэзия – **поэзия борьбы** [Там же, с. 314];

Так из души нового человека выросло сознание, что **война** не бессмысленное убийство, а **поэма** об освобожденной и возвеличенной душе [Там же, с. 332];

**Война**, расширяя границы государств, и мозг заставляет врваться в границы вчера неведомого [Там же, с. 350].

2. Искусство – это Война:

**Искусство** сделали лазаретом, питательным пунктом, маркитанткой для **театра войны** [Там же, с. 303].

Война – это Искусство:

А теперь попробуйте-ка вашей серой могильной палитрой, годной только для писания портретов мокриц и улиток, **написать краснорожую красавицу войну в платье кроваво-ярком**, как желание побить немцев, с солнцами глаз прожекторов [Там же, с. 309].

3. Поэт – это Солдат:

**Война – профессия.** Мне легче взять **верное перо**, чем **верный прицел гаубицы** [Маяковский, 1955, с. 303];

**Цель поэта – слово** [Там же, с. 317];

**Дружина поэтов**, имеющая такого **воина**, уже вправе требовать первенства в царстве песни. / Понятно, отчего **короли слова** первые раскрыли сердце **алым семенам войны** [Там же, с. 319].

Солдат – это Поэт:

**Солдаты**, я вам завидую! / Вам хорошо! / Вот на ободранной стенке **отпечаток пятерни шрапнели** ключьями **человечьих мозгов**. Как умно, что к **глупому полю** приделали **сотни обрезанных человечьих голов** / Да, да, да, вам интереснее! Вам не нужно думать, что вы должны **Пушкину** двадцать копеек и почему **Яблоневский** пишет статьи [Там же, с. 313].

Также в текстах Маяковского представлены «стандартные», не интровертивные концептуальные метафоры.

4. Слово – это Военное орудие:

Сейчас в мир приходит абсолютно **новый цикл идей**. **Выражение** ему может дать только **слово-выстрел** [Там же, с. 317];

Ведь дорогу к новой поэзии **завоевали** мы, первые заявившие: / – **Слово – самоцель** [Там же];

**Пересмотр арсенала старых слов** и словотворчество – вот **военные задачи поэтов** [Там же, с. 328];

Каждое **слово должно быть, как в войске солдат**, из мяса здорового, красного мяса! [Там же, с. 314].

5. Война – это Наука:

**Разве это не воплощение наших идей: называется «война»:** люди жмутся в кошмарах, приезжают безногие, безрукие, а на самом деле нет ничего, только от Токио до Лондона какое-то небо, каждый день наново перечерчиваемое **разящей геометрией снарядов** [Там же, с. 308].

6. Война – это Праздник:

Сейчас две мысли: Россия – Война, это лучшее из всего, что мыслится, а **наряднейшую одежду** этой мысли дали мы. Да! И много лет назад [Там же, с. 318].

#### *Языковые особенности*

Среди языковых средств, способствующих реализации идеи войны в текстах кубофутуристов, выделяются, прежде всего, ономотопея (как и в текстах итальянского футуризма) и включение элементов военного дискурса.

Ономотопея способствует передаче войны иконическими средствами, преодолевая дистантность между автором и адресатом и погружая читателя в непосредственную ситуацию боя:

Прощающейся конницы **поцелуи цокали**,  
и пехоте хотелось к убийце – победе.  
Громоздящемуся городу уродился во сне  
хохочущий голос **пушечного баса**  
[Маяковский, 1955, с. 64].

Включение элементов военного дискурса нарушает линейность организации и восприятия текста, моделируя многоуровневое пространство междискурсивного взаимодействия в поэтическом тексте:

«Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю!  
Италия! Германия! Австрия!»

Морду в кровь разбила кофейня,  
зверьем криком багрима:

«Отравим кровью игры Рейна!  
Громами ядер на мрамор Рима!» <...>

Газетчики надрывались: «Купите вечернюю!  
Италия! Германия! Австрия!»  
[Там же]

<...> слушайте там, за долами, марш, зазвеневший вместе:  
«Сердце ударами вен громи, пусть зарастет тропа та,  
где обескровлено венграми белое тело Карпата»  
[Асеев, 1915].

### **Британский вортицизм «Проклинать и благословлять»**

Британский вортицизм как авангардное направление просуществовало всего несколько лет и было представлено творчеством круга художников и скульпторов (К. Невинсон, А. Годье-Бжешка и др.), из которых вербальная манифестация эстетических идей выразилась только в творчестве У. Льюиса. Ключевыми событиями, простимулировавшими создание этого движения, стали, во-первых, приезд Маринетти в Лондон и выпуск им скандального манифеста «Против английского искусства» (1914)<sup>11</sup> и, во-вторых, Первая мировая война, которой и были посвящены оба номера журнала *Blast*, вышедшие под редакцией Льюиса в 1914 и 1915 гг. Даже время образования и завершения этого направления совпало с началом и концом войны: первый номер журнала *Blast* вышел в 1914 г., а заключительным событием для вортицизма стала нью-йоркская выставка 1917 г.

Среди политических пристрастий У. Льюиса особое место занимали идеи К. Маркса и анархическая концепция Ж.-Ф. Прудона. Как отмечают исследователи идеи, политическое мышление Льюиса можно описать в трех терминах: «анархический индивидуализм», «анархический мютюэлизм» (термин Ж.-Ф. Прудона, входящий в его концепцию социального анархизма) и «марксизм» [Munton, 2016, p. 103].

Одержимый идеями обновления социально-политических и эстетических аспектов действительности, Льюис воспринял войну как способ авангардной трансформации реальности. В марте 1916 г. Льюис добровольно вызвался стрелком в Королевскую артиллерию Гарринсона. Однако после смерти своего единомышленника вортициста А. Годье-Бжешки Льюис разочаровывается в войне, что отразилось во втором выпуске журнала *Blast*. В декабре 1917 г. Льюис был официально откомандирован как военный художник, благодаря чему выполнил большое количество военных картин и рисунков.

<sup>11</sup> Подробнее о вортицизме и других направлениях англо-американского авангарда см. [Фещенко, 2018].

## Коммуникативные стратегии

Основной стратегией вортицистов становится «Стратегия проклятия и благословения» (*Blast and Bless-strategy*). Льюис прославлял войну, поскольку она позволила перевести художественную коммуникативную ситуацию в режим настоящего времени. Это выразилось в концепции так называемого «презентизма» (в противовес футуризму и прочим «измам», которые Льюис категорически отрицал) как новой форме письма, живописи и архитектуры и было реализовано в приоритете настоящего<sup>12</sup>. В манифесте «Да здравствует Вортекс!», опубликованном в первом выпуске журнала *Blast*, Льюис восклицал: «Мы выступаем за Реальность Настоящего, а не за сентиментальное Будущее или мерзопакостное Прошлое» [Трансатлантический авангард..., 2018, с. 115]. Для Льюиса вортицизм означал погружение «в самое сердце Настоящего» [Там же, с. 156].

Самообозначение Льюиса как *Vraga (Enemy)* (роман «Враг звезд», автобиография «Взрыв и бомбардировка», подписанная обозначением *vraga*) означает самоопределение поэта в категориях военного дискурса. Если для всех авангардистских движений была важна оппозиция «Свой – Чужой», «Друг / Единомышленник – Враг», то для Льюиса она стала основой художественной концепции. В статьях и манифестах он постоянно спорил с другими авангардными движениями и, прежде всего, с итальянским футуризмом и Маринетти. Например, в статье «Оккупация Маринетти» он сравнивал лидера итальянского футуризма с Кайзером: «Что касается желанности, то никто, кроме Маринетти, Кайзера и профессиональных солдат, НЕ ХОЧЕТ ВОЙНЫ. И из этого небольшого списка, возможно, придется вычеркнуть Кайзера» (*Blast*, 1915, vol. 2, p. 14).

Понятие двойственности, обратимости определяет языковые и визуальные особенности журнала. Даже название *Blast* изначально содержит смысловую амбивалентность. Слово *Blast* было предложено Э. Паундом, для того чтобы выразить неустойчивый водоворот, заложенный в концепции этого движения. В высказывании оно функционирует как существительное «взрыв, порыв, удар» и как глагол «взрывать, дискредитировать, проклинать». Принцип постоянного амбивалентного проклятия и благословения организует все «три измерения» языка (в терминологии Ю. С. Степанова): семантику, синтактику и прагматику. Структура журнала такова, что любой объект (*Англия, Франция, английский юмор* и т. д.), который отрицается на одной странице, – благословляется на другой, и наоборот (рис. 3, 4).

Двойственность знака и слова соотносится в эстетике Льюиса с амбивалентностью войны и возводится в категорию фундаментальных черт эстетики вортицизма:

1. По ту сторону Действия и противодействия будем стоять мы.
2. Мы начинаем с противоположных суждений на избранную тему. Возвести жестокую конкуренцию и подростковой резкости между двумя полюсами.
3. Мы выстреливаем с обеих сторон.
4. Мы сражаемся сначала с одной стороны, потом с другой стороны, но всегда ради ОДНОГО общего дела, которое – ни на чьей стороне и на любой стороне и которое – наше [Трансатлантический авангард..., 2018, с. 150].

<sup>12</sup> Также об отношении Льюиса к направлениям европейского авангарда см. [Вгу, 2016, p. 22].

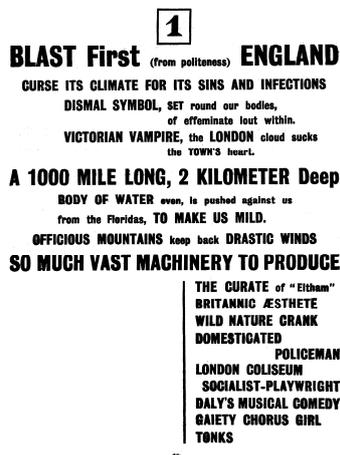


Рис. 3. «УДАРИМ Во-первых (из вежливости) ПО АНГЛИИ»  
 (Blast. 1914. Вып. 1)

Fig. 3. BLAST First (from politeness) ENGLAND  
 (Blast, 1914, vol. 1)



Рис. 4. «ПРОСЛАВИМ АНГЛИЮ!»  
 (Blast. 1914. Вып. 1)

Fig. 4. BLESS ENGLAND!  
 (Blast, 1914, vol. 1)

Исходя из концепции перформативности авангардного искусства, можно сделать вывод, что в творчестве Льюиса формируется перформативно-контекстуальная стратегия «Проклятия и благословения» (*Blast and Bless-strategy*), действенность которой реализуется через контекстуальную и семантическую амбивалентность.

### Концептуальные метафоры

Искусство – это Война:

**Blast** ставит себе задачу быть дорогой ко всем тем ярким и **яростным** идеям, которые иным путем не дойдут до публики [Трансатлантический авангард..., 2018, с. 116];

Мы хватаем **Юмор** за его же собственное горло. Разжечь **Гражданскую Войну** среди мирных приматов [Там же, с. 150];

Нам нужна **Трагедия**, только если она способна сжать свои боковые мускулы, как руки на животе, и вынести на поверхность **смех**, как **бомбу** [Там же];

По той же причине **движение к искусству** и воображению может **взорваться** здесь, из этого **куска сжатой жизни**, с большей силой, чем где бы то ни было еще [Там же, с. 151].

2. Война – это Игра (Перформанс):

**Чудовищный карнавал** этой расы – это нереализованные желания и амбиции, это то, что взвалил на нас 1914 год (Blast, 1915, p. 6).

3. Война – это Справедливость:

Есть одна хорошая вещь, связанная с войной, которую полезно рассмотреть... Суть войны в том, что она значительно де-демократизирует Францию. Франция была невыносима в последнее время (Blast, 1915, p. 13).

4. Война – это Медицина:

ВОЙНА – ЭТО ВЕЛИЧАЙШЕЕ ЛЕКАРСТВО (Blast, 1915, p. 33).

5. Война – это Гастрономия:

ПОГЛОЩЕНИЕ КРОВИ (название статьи) (Blast, 1915, p. 24);

Существует такой вид **мерзавцев**, которых породило это **время** – подобно тому, как землетрясение порождает грабителей – они **используют кровь** солдат для собственных бытовых нужд (Blast, 1915, p. 24);

В Европе есть один человек, который сейчас пребывает на седьмом небе от счастья: это Маринетти. Со всех сторон приходят к нему **новости и слухи о конфликтах**. Он постоянно должен быть начеку и помнить, к какой из границ устремиться, чтобы **вкусить оружейную стрельбу и взрывы, чтобы упиться кровью!** (Blast, 1915, p. 25).

Идея двойственности не только в аспекте номинации, но и в концептуальном аспекте проявляется только в оппозиции

(6) Враг / Поэт – это Союзник / Солдат. Союзник / Солдат – это Враг / Поэт:

3. Мы выстреливаем с обеих сторон.

4. Мы сражаемся сначала с одной стороны, потом с другой стороны, но всегда ради **ОДНОГО** общего дела, которое – ни на чьей стороне и на любой стороне и которое – наше

5. Наемники всегда были лучшими войсками

6. Мы – Первобытные Наемники в Современном Мире [Трансатлантический авангард..., 2018, С. 150].

*Языковые особенности*

Особенности языка журнала строятся на актуализации двойственности употребления слова *blast* как существительного – для номинации журнала, и как предиката, который артикулируется в заглавиях и в текстах манифестов (*Oh Blast France; Blast Mecca of the American; Blast / The Specialist / “Professional” / “Good Workman” / One Organ Man / “Grove-Man”; Blast / The / Amateur Sciologist / No-Organ Man*). Такое словоупотребление формирует «двуфокусность», смену фокуса между существительным и глаголом. Под двуфокусностью, вслед за О. К. Ирисхановой, мы понимаем способность определенных словоформ (например, деадъективных существительных) создавать множественный (расщепленный) коммуникативный фокус, что связано с их гибридным характером – способностью сочетать категориально различные способы концептуализации объектов и их свойств (как признак и как предмет) [Ирисханова, 2014, с. 90, 93]. В поликодовых манифестах Льюиса такая двуфокусность реализуется как межсемиотическая полифокусность (*blast* как вербальная номинация и *vortex* как визуальное изображение). Также среди языковых особенностей можно отметить включение текстовых фрагментов и жанров, связанных с военным дискурсом: объявления о смерти, сводки и новости о военных действиях, интервью с англичанами.

Таким образом, можно сделать вывод, что, несмотря на общие основания, обусловившие обращение авангардистов к теме войны, были выявлены и некоторые различия, реализуемые в особой перформативности, коммуникативных стратегиях, концептуальных метафорах и способах самоопределения авторов.

В итальянском футуризме основными идеями являются концепции сверхчеловека и сверхнации, которые совмещаются с концепцией «Войны как гигиены мира». В этом плане можно вспомнить теорию «желающих машин» Ж. Делёза и Ф. Гваттари, которые говорят о «великой молярной экзальтации итальянского футуризма», делающего ставку «на машину, чтобы развить национальные производительные силы и произвести нового национального человека, не ставя под вопрос производственные отношения» [Делёз, Гваттари, 2007, с. 634]. Такое доминирование субъекта, определяющего процесс означивания, представляет собой развитие идеи авторитарной репрезентации (характерной для тоталитарного дискурса). При формировании концептуальных метафор в итальянском футуризме областью цели может быть как Искусство, так и Война, что влияет на изменение области источника. В случае когда областью цели является *Искусство*, областью источника оказывается *Война* (*Искусство – это Война*), актуализируя взаимодействие художественного и военного дискурсов. В обратном случае, когда областью цели оказывается *Война*, метафорическая проекция устанавливается с такими референтами, как *Медицина* и *Праздник* (*Война – это Медицина, Война – это Праздник*), которые относятся к области обыденного дискурса. Перформативность в итальянском футуризме «эксплицитно» выражается как воздействие искусства на реальность с помощью «синтетического политического» массового театра и «реконструкции вселенной».

В основе идеологической и эстетической концепции русского кубофутуризма заложены принципы двойственности и «интroversивного семиозиса», что проявляется уже на глубинном уровне формирования значений. Это связано с отказом от авторитарности и со стремлением к преодолению любых бинарных оппозиций (семиотических, языковых, социальных, войны и мира) и выражается в моделиро-

вании особого вида «интровертивных» концептуальных метафор как метаморфических взаимобратимых комплексов: *Поэзия – это Война. Война – это Поэзия; Искусство – это война. Война – это Искусство; Поэт – это Солдат. Солдат – это Поэт*. Перформативность войны выражается в смене фокуса внимания на объект изображения, что позволяет придать ему множественность перспектив.

В концепции британского вортицизма, как и русского кубофутуризма, актуализируется двойственность, которая, однако, формируется на уровне не семиотическом, но семантическом и контекстуальном – в формате амбивалентности значений. Один и тот же объект может проклинаться и прославляться в зависимости от контекста, что формирует двусмысленность его номинации и способствует преодолению принципов авторитарного дискурса. Среди концептуальных метафор выделяются такие, как: *Искусство – это Война, Война – это Игра (Перформанс), Война – это Справедливость, Война – это Медицина, Война – это Гастрономия*. Учитывая установку на двойственность репрезентации и самоопределения, в текстах вортицистов встречаются также «интровертивные» концептуальные метафоры: *Враг / Поэт – это Союзник / Солдат. Союзник / Солдат – это Враг / Поэт*. Регулярное употребление императивов (*blast* и *bless*) способствует формированию эффекта возможности перформативной трансформации реальности словом, хотя постоянная обратимость этих императивов (до энантиосемичности их значений в контексте) формирует обратный эффект отказа от эксплицитного воздействия словом на реальность.

Подводя итоги, можно отметить, что в статье выделены следующие концепции, сформулированные в авангардных направлениях и ставшие базой для коммуникативных стратегий: 1) перформативно-акционная стратегия «Искусство как действие» (*l'Arte-azione*) Маринетти, 2) лингвокреативная стратегия «Какофонии войны» как «проповеди новой красоты» Маяковского, акцентирующая перформативно-креативный потенциал войны как стихии словотворчества, и 3) перформативно-контекстуальная стратегия «удара и благословения» (*Blast and Bless-strategy*) Льюиса.

Репрезентативным оказывается когнитивный подход, используемый при анализе концептуальных метафор, который позволил выявить общие когнитивные механизмы, лежащие в основании языкового эксперимента авангардного искусства. Прежде всего, это направленность на преодоление границы между искусством и реальностью, реализованная через сближение художественной и концептуальной метафор и наложение «области источника» и «области цели» в концептуальной метафоре.

#### Список литературы

Асеев Н. Боевая сумра // Весеннее контрагентство муз. М., 1915. URL: <http://kurskonb.ru/our-booke/aseev/doc/knigi-1.html>

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М., 1996.

Бюржер П. Теория авангарда. М., 2014.

Гурьянова Н. А. Авангард и идеология // Russian Literature. 2010. Vol. 67, № 3–4. С. 365–402.

Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: капитализм и шизофрения. Екатеринбург, 2007.

Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Тысяча плато. Екатеринбург, 2010.

Демьянков В. З. Политический дискурс как предмет политологической филологии // Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования. М., 2002. № 3. С. 32–43.

Зыкова И. В. Концептосфера культуры и фразеология: Теория и методы лингвокультурологического изучения. М., 2015.

Зыкова И. В., Соколова О. В. Языковой эксперимент как установка на идиоматизацию в манифестах кубофутуристов: идиоматика авангарда // Вопросы когнитивной лингвистики. 2019. № 2. С. 7–20.

Иоффе Д. Прагматика и жизнотворчество авангарда (Еще раз о концепции авангарда у М. И. Шапира) // *Philologica*. 2012. Vol. 9. № 21/23. P. 405–421.

Ириханова О. К. Игры фокуса в языке: семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования. М., 2014.

Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1: Стихотворения, трагедия, поэмы и статьи 1912–1917 годов.

Маяковский В. В. Война и язык: статьи, заметки и др. СПб., 2019.

Соколова О. В. Авангардный манифест: между поэтической и политической революцией // Сборник матице Српске за славистику. 2018. № 93. С. 217–229.

Соколова О. В. Типология дискурсов активного воздействия: поэтический авангард, реклама и PR. М., 2014.

Трансатлантический авангард. Англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты. СПб., 2018.

Фещенко В. В. Лондон – Нью-Йорк – Париж: Трансатлантические рейсы англоязычного авангарда // Трансатлантический авангард. Англо-американские литературные движения (1910–1940). Программные документы и тексты. СПб., 2018. С. 9–101.

Якобсон Р. О. Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге // Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 80–98.

Balla G., Depero F. Ricostruzione futurista dell'universo. Milano, 1915.

Berghaus G. Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944. Providens, Oxford, 1996.

Bru S. Lewis and the European Avant-Gardes // The Cambridge Companion to Wyndham Lewis. Cambridge, 2016. P. 19–31.

Ialongo E. Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics. Vancouver, 2015.

Lakoff G., Johnson M. Metaphors we live by. Chicago; London, 1980.

Marinetti F. T. Guerra sola igiene del mondo. Milano, 1915.

Marinetti F. T. Teoria e invenzione futurista. Milano, 1983.

Munton A. Lewis, Anarchism, and Socialism // The Cambridge Companion to Wyndham Lewis. Cambridge, 2016. P. 100–112.

#### Article metadata

*Title:* War and Language in Italian Futurism, Russian Cubofuturism and British Vorticism (Cognitive-Discursive Approach)

*Author:* O. V. Sokolova

*Author's e-mail:* faustus3000@gmail.com

*Author's affiliation:* Institute of Linguistics RAS

*Abstract.* The paper explores the conceptualization of *war* in the texts of different avant-garde movements. The article considers the case of manifestos, articles, journal issues and poetic collections of Italian Futurism, Russian Cubofuturism and British Vorticism, primarily, texts by F. T. Marinetti, V. Mayakovsky and W. Lewis. The war served as a trigger for artistic and language experiments. That is why Benjamin's conception of "politicization of aesthetics" and Deleuze and Guattari's conception of the "war machine" are relevant for the analysis.

The text analysis is based on discourse-pragmatic and cognitive-linguistic approaches. These approaches make it possible to reveal the specifics of avant-garde experiments aimed at the formation of a new artistic language with the help of a fundamental transformation and activation of cognitive, communicative and linguistic resources. Avant-garde movements formulated the conceptions underlying their communicative strategies: Marinetti's performance-actional strategy "Art as action" (*l'Arte-azione*), Mayakovsky's linguistic-creative strategy "Cacophony of war" as "sermon of new beauty", and Lewis's performance-contextual "Blast and Bless-strategy".

Cognitive approach reveals the overcoming of the border between art and reality, artistic and conceptual metaphors, as well as bridging the "source area" and "target area" in conceptual metaphor. In Italian Futurism, the target area can be both *Art* and *War*, which affects the choice of source area: *Art is War*, but *War is Medicine*, *War is Holiday*. Russian Cubofuturists formed a special type of "introvertive" (Jakobson's term) conceptual metaphors: *Poetry is War*. *War is Poetry*; *Art is War*. *War is Art*. In British Vorticism both "traditional" (*Art is War*, *War is Game*) and "introvertive" conceptual metaphors meets: *Enemy / Poet is Ally / Soldier*. *Ally / Soldier is Enemy / Poet*.

*Key terms:* avant-garde, war, cognitive-discursive approach, conceptual metaphor, communicative strategy, performativity.

*Reference literature (in transliteration):*

Aseev N. Boevaya sumrova [Fighting Sumrova]. In: Vesennee kontragentstvo muz [Spring Muse Office]. Moscow, 1915. URL: <http://kurskonb.ru/our-booke/aseev/doc/knigi-1.html/>. (in Russ.)

Balla G., Depero F. Ricostruzione futurista dell'universo. Milano, 1915.

Benjamin V. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti [The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility]. Moscow, 1996. (in Russ.)

Berghaus G. Futurism and Politics: Between Anarchist Rebellion and Fascist Reaction, 1909–1944. Providens, Oxford, 1996.

Bru S. Lewis and the European Avant-Gardes. In: The Cambridge Companion to Wyndham Lewis. Cambridge, 2016, p. 19–31.

Bürger P. Theory of the Avant-Garde. Moscow, 2014. (in Russ.)

Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. Ekaterinburg, 2007. (in Russ.)

Delez Zh., Gvattari F. A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Ekaterinburg, 2010. (in Russ.)

Demiyanov V. Z. Politicheskii diskurs kak predmet politologicheskoy filologii [Political Discourse as a Subject of Political Science Philology]. In: Politicheskaya nauka. Politicheskii diskurs: Istoriya i sovremennye issledovaniya [Political Science. Political Discourse: History and Modern Studies]. Moscow, 2002, no. 3, p. 32–43. (in Russ.)

Feshchenko V. V. London – New-York – Paris: Transatlanticheskie reysy anglo-yazychnogo avangarda [London – New York – Paris: Transatlantic Flights of the English-speaking Avant-garde]. In: Transatlanticheskiy avangard. Anglo-amerikanskiye literaturnye dvizheniya (1910–1940). Programmnye dokumenty i teksty. [Transatlantic Avant-garde. Anglo-American Literary Movements (1910–1940). Program Documents and Texts]. St. Petersburg, 2018, p. 9–101. (in Russ.)

Guriyanova N. A. Avangard i ideologiya. *Russian Literature*, 2010, vol. 67, no. 3–4, p. 365–402. (in Russ.)

Ialongo E. Filippo Tommaso Marinetti: The Artist and His Politics. Vancouver, 2015.

Ioffe D. Pragmatika i zhiznetvorchestvo avangarda (Eshche raz o kontseptsii avangarda u M. I. Shapira) [Pragmatics and Life-Making of the Avant-Garde (Once Again about the Concept of the Avant-Garde in M. I. Shapir)]. *Philologica*, 2012, vol. 9, no. 21/23, p. 405–421. (in Russ.)

Iriskhanova O. K. Iгры fokusa v yazyke: semantika, sintaksis i pragmatika defokusirovaniya [Focus Games in the Language: Semantics, Syntax, and Pragmatics of Defocusing]. Moscow, 2014. (in Russ.)

Jakobson R. O. Voprosy poetiki. Postsriptum k odnoimennoy knige [Questions of Poetics]. In: Jakobson R. O. Raboty po poetike [Works on poetics]. Moscow, 1987, p. 80–98. (in Russ.)

Lakoff G., Johnson M. *Metaphors we live by*. Chicago, London, 1980.

Marinetti F. T. *Guerra sola igiene del mondo*. Milano, 1915.

Marinetti F. T. *Teoria e invenzione futurista*. Milano, 1983.

Mayakovskiy V. V. *Polnoe sobranie sochineniy*. In 13 vols. Moscow, 1955, vol. 1. (in Russ.)

Mayakovskiy V. V. *Voyna i yazyk: stat'i, zametki i dr.* [War and Language: Articles, Notes, etc.]. St. Petersburg, 2019. (in Russ.)

Munton A. Lewis, Anarchism, and Socialism. In: *The Cambridge Companion to Wyndham Lewis*. Cambridge, 2016, p. 100–112.

Sokolova O. V. Avangardnyy manifest: mezhdu poeticheskoy i politicheskoy revolyutsiiy [Avant-garde Manifesto: between Poetic and Political Revolution]. *Zbornik matitse Srpske za slavistiku*, 2018, no. 93, p. 217–229. (in Russ.)

Sokolova O. V. Tipologiya diskursov aktivnogo vozdeystviya: poeticheskiy avangard, reklama i PR [Active Impact Discourses: Poetic Avant-Garde, Advertising and PR]. Moscow, 2014. (in Russ.)

Transatlanticheskiy avangard. Anglo-amerikanskiye literaturnye dvizheniya (1910–1940). Programmnye dokumenty i teksty [Transatlantic Avant-garde. Anglo-American Literary Movements (1910–1940). Program Documents and Texts]. St. Petersburg, 2018. (in Russ.)

Zykova I. V. Kontseptosfera kul'tury i frazeologiya: Teoriya i metody lingvokul'turologicheskogo izucheniya [The Conceptual Sphere of Culture and Phraseology: Theory and Methods of Cultural Linguistic Study]. Moscow, 2015. (in Russ.)

Zykova I. V., Sokolova O. V. Yazykovoy eksperiment kak ustanovka na idioma-tizatsiyu v manifestakh kubofuturistov: idiomatika avangarda [Language experiment as the attitude to the process of idiom-formation in cubo-futurists' manifestos: idiomatics of the avant-garde]. *Voprosy Kognitivnoy Lingvistiki*, 2019, vol. 2, p. 7–20. (in Russ.)