

Концепция А. Туфанова о подвижном звуке

Попытки определить семантическое значение каждого из звуков и степень их влияния на слушателя производились еще на заре филологической мысли. Внимание к звуковой стороне речи было присуще древним восточным поэтикам. В эпоху античности мнение о сакральности Слова и Звука становится широко распространенным. Так, например, Дионисий Галикарнасский писал, что «лямбда ласкает слух: из всех полугласных она самая сладостная; раздражает слух *rho*, из однородных ей букв самая сильная... Некрасива и неприятна *sigma*. Слышимая в большом количестве она страшно мучительна: ее свист ближе звериному, бессловесному голосу, чем говоримой речи»¹.

Религиозно-культурная практика в течение многих веков иногда интуитивно, иногда целенаправленно устанавливала прочные связи между звучащей речью и ее смысловым наполнением. Поиски исконного значения звука не прекращались ни в рационалистических кругах, ни в мистически настроенных. Даже господство реалистических и натуралистических тенденций в искусстве и науке не смогло полностью вытеснить интерес к звуковой семантике слова.

С особой интенсивностью искания и эксперименты в области звуковой действительности художественно-поэтического слова проводились в русской филологической мысли начала XX в.

Одним из ярких, но незаслуженно забытых авторов этого периода, разрабатывавших концепции звукового символизма, является поэт и теоретик искусства Александр Васильевич Туфанов (1877–1941), издавший в 1924 г. в Санкт-Петербурге книгу «К зауми. Стихи и исследование согласных фонем».

Проблемам его творчества посвящены работы А. Крусанова «А. В. Туфанов: архангельский период (1918–1919 гг.)»² и «Вверх марашками»³. В первой производится попытка заполнить один из пробелов в биографии поэта — пребывание его в Архангельске в начале гражданской войны, а вторая — это рецензия на публикацию поэмы «Ушкуйники» М. Евзиным и С. Сигеем в 2001 г., где А. Крусанов высказывает замечания по поводу послесловия С. Сигея к «Ушкуйникам».

А. Н. Черняков в статье «Заумь как лингвистический феномен»⁴ поднимает вопрос о сущности заумного языка и возможности его квалификации как особого лингвистического факта, рассматривая теории зауми А. Туфанова как один из примеров. Вывод о том, что наблюдается «практически полное несовпадение “лучевой” теории зауми А. Туфанова с его поэтикой»⁵ кажется недостаточно аргументированным.

Целью данной статьи является соотнесение теоретических постулатов поэта с его творческой практикой.

В работе «К зауми. Стихи и исследование согласных фонем» А. Туфанов рассматривает окружающий нас мир слов как мир пространства, говорит о его статичности.

Статичному миру пространства А. Туфанов противопоставляет мир Времени, где человек свободен от пространственных ограничений и может описывать свои состояния «как живые и непрерывно развивающиеся существа»: «Весь земной шар поделен людьми на пространственные государства. А мое государство — вне пространственного восприятия; оно во времени»⁶.

Для дифференциации мира пространства и мира времени А. Туфанов использует в качестве ключевого понятия категорию «лиризм». А. Туфанов предлагает типологию лиризма, в которой выделяется два вида: лиризм прикладной и лиризм непосредственный.

Прикладной лиризм проявляется тогда, когда автор ставит себе определенные цели по воздействию на реципиента или адресной передачи информации.

Второй тип лиризма характеризуется А. Туфановым как «лиризм для лиризма». Для такого лиризма свойственен своеобразный звукопоток, выражающий прихотливую смену эмоциональных состояний — временной ряд.

Иллюстрируя это положение, А. Туфанов приводит в качестве примера объяснение того, что является собой описание любви по законам лиризма для лиризма: «При нашем восприятии времени, воспеваемая всеми поэтами любовь — целый поток разнообразных переживаний, сливающихся, взаимно-проникающих, без определенных очертаний, без малейшего стремления пространственно отделиться друг от друга. Любовь — живое существо, развивающееся и непрерывно-изменяющееся; ее длительность качественная. Мы ее не разворачиваем, не разделяем на моменты, не изолируем отдельных переживаний из комплекса явлений, не выделяем общих элементов словами (ярлыками), потому что эмоция или идея, целиком заполняющая мое Я и действительно мне принадлежащая, сливается со всей массой состояний».

сознания и не выразима словом, которое по самой природе своей чуждо динамическому Я»⁷.

Материалом лиризма для лиризма А. Туфанов считает произносительно-слуховые единицы языка — фонемы, состоящие из психически-живых элементов (кинем и акусм). У А. Туфанова «кинема» — это сила движения, луч, вложенный в звук.

При этом основными носителями смысла А. Туфанов считает согласные звуки. В книге «К зауми...» произведен их анализ и классификация на материале английских, китайских и частично русских фонем.

А. Туфанов также выделяет 7 времен в порядке генетического происхождения согласных звуков. Согласно утверждению С. С. Бирюковой и С. Е. Бирюкова, «он обращается к закономерностям других искусств (семь цветов солнечного спектра, семь музыкальных тонов) и создает свой «семидолжник времен», параллельно выстраивая гипотезу о последовательности появления «фонем» в речевом аппарате древнего человека»⁸.

Самыми древними А. Туфанов считает звуки *т*, *п*, выражающие замкнутые движения по кругу при наличии преграды. Далее звуки носили только такое значение и вызывали в памяти реципиента типичные ситуации их первичного произношения (например, *б* движение вокруг костра).

А. Туфанов в своей работе в 20 законах, названных им «Конституцией Государства Времени», стремился «установить имманентный телеологизм фонем, т. е. определенную функцию для каждого «звука»: вызывать определенные ощущения движений. Не «воскрешение слов», а «воскрешение функций фонем — вот моя задача»⁹.

Группы звуков в классификации А. Туфанова ассоциируются со световыми лучами, а дифтонги — с взаимодействием этих лучей, возникшим по мере усложнения восприятия человеком мира.

Позже всего возникают слова, которые со временем застывают. Они лишь констатируют абстрактно выделенные отношения в их статике. Звукам же присуща динамичность.

Оригинальная классификацию согласных фонем представляется А. Туфановым в виде радуги. Центральной составной зеленый цвет он считает нейтральным, а далее фонемы размещены по радуге в обе стороны от зелени. В каждой из 4 степеней «рассвобождения» из зелени представлено по 4 звука (I — t, d, p, b; II — s, s, z, z; III — r, l, g, h; IV — v, f, m, n). Дифтонги расположены вне радуги.

Звук — это материальная составляющая поэтического текста. Но она воздействует на реципиента не осознанно, как слово, а подсознательно.

Исследование влияния, которое производят звуки на подсознательном уровне представляется важной частью анализа стихотворения. Такой анализ позволяет глубже осознать намерения автора и полнее раскрыть идейно-художественную цель автора. Он также демонстрирует, что смысл создается на всех уровнях языка поэтического текста.

Авторские концепции, приписывающие каждому звуку определенное значение, не новы. Примером может служить сонет А. Рембо «Гласные», в котором он так раскрасил звуки:

*«А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;
О — синий: тайну их скажу я в свой черед...»
(А. Рембо)*

Есть и другие свидетельства того, что звуки речи, особенно гласные, могут восприниматься в цвете. К примеру, это было характерно для А. Белого (он, в частности, утверждал, что ему звук «А» представляется белым). При этом практически каждый из авторов концепций, предлагающих наделять звук цветом, наделял одни и те же звуки самыми разными цветовыми ассоциациями. Таким образом, если собрать все предложенные варианты цветовых ассоциаций звуков, то каждый звук получит взаимоисключающие цвета. Это доказывает субъективность таких теорий. Но отличие концепции А. Туфанова заключается в том, что она не является чисто теоретической, а предваряет сборник стихотворений, соответствующих авторскому определению «лиризма для лиризма». Таким образом, Туфанов фактически делает предлагаемую концепцию автометаописанием собственного творчества, предлагая для него своего рода ключ к адекватному прочтению.

Следующие за первой теоретической частью «Седьмое искусство — заушь» второй и третий разделы сборника стихов «Фоническая музыка» и «Срывы» написаны звукопотоком, графически расчлененным на отрезки. Материалом произведений четвертой части сборника «По земному шару» послужило статичное слово.

Стихотворения второго и третьего разделов сборника невозможно проанализировать по стандартной схеме ввиду смены характера семантизируемых единиц: «звуковая поэзия представляет собою род поэтического творчества, где слова, образующие стих, не имеют никакого другого значения, кроме чисто фонетического»¹⁰. Поэтому при анализе мы предлагаем считать согласные звуки семантически значимыми, следуя мнению Владимира Вейдле, что «в художественном своем качестве ощутимы не одни лишь крупные членения, сравнительно целостные части целого, но и вся языковая ткань, из которой произведения

искусства состоят»¹¹, и соотносить их со значениями, приписанными им А. Туфановым в первой, теоретической, части книги.

При анализе предлагается использовать цветовые ассоциации автора со звуками речи и «лучами». Это позволит декодировать послание автора, заключенное в стихотворениях.

В качестве примера проанализируем строфу стихотворения А. Туфанова «Осенний подснежник».

*Сноу шайле шуут шитиш сноу
Сноушип нишп нейчар снее
Шалью белоснежною все солнце
Снова до весенних зорь закрыто*¹².

Продуктивным представляется подсчет общего количества в строфе и количества отдельных согласных звуков. Затем количество повторов каждого из согласных звуков было поделено на сумму. Полученное число мы поделили на их нормальные доли в тексте, выделенные А. Журавлевым. В результате были получены числа, показывающие во сколько раз количество тех или иных согласных в тексте было превышено. Их мы считаем фонетическими доминантами анализируемого поэтического текста.

В этой строфе доминируют следующие согласные и соответствующие им согласно звуко-цветовым соотношениям А. Туфанова цвета:

Звук	Во сколько раз превышена норма	Соответствующий цвет
жс	1,38	голубой
з	1,47	голубой
н	1,27	фиолетовый
п	1,27	зеленый
с	2,04	желтый
ш	5,58	желтый

Как видим, выделились цвета голубой и желтый, соответствующие ассоциативной гамме в названии стихотворения — подснежнику и осеннему соответственно.

Также проанализируем, каким лучам соответствуют доминирующие звуки:

Звук	Время в порядке генетического происхождения согласных звуков	Содержание
жс	7	рассеянно-лучевой
з	7	рассеянно-лучевой
н	1	замкнутое движение (при звуковых жестах)

Звук	Время в порядке генетического происхождения согласных звуков	Содержание
п	4	свободный около преграды
с	7	рассеянно-лучевой
ш	7	рассеянно-лучевой

Основным цветовым доминантам соответствуют звуки, принадлежащие седьмому, последнему, времени в порядке генетического происхождения согласных звуков.

Звук	Луч	«Воскрешенная функция фонемы»
жс	Вольнь-прямы — третий луч	с ощущением прекращения лучевых из многих точек и поглощения встречным движением
з	Вольнь-прямы — третий луч	имеет психическое сцепление с ощущением лучевых движений из многих точек
п	Прямы-седьмой луч	с ощущением преграды в замкнутом движении
п	Встречь-первый (средний) луч	имеет психическое сцепление с ощущением движения из сжатого в рассеянное
с	Скрут криви — второй луч	имеет психическое сцепление с ощущением лучевого двойного волнообразного движения
ш	Скрут криви — второй луч	с ощущением прекращения лучевого уменьшения длины и поглощения встречным движением

Доминирующие в звуковом рисунке стихотворения звуки принадлежат ко второму и третьему лучам, и их мы считаем основными.

Таким образом, *Вольнь-прямы — третий луч* по цветовой кодировке можно связать с «весенним», а *Скрут криви — второй луч* — «осенним» смысловым компонентом.

С целью проверить этот результат мы проанализируем стихотворение А. Туфанова «Весна». Выбор мотивирован тем, что в произведении должна доминировать «весенняя» составляющая. При помощи сопоставления результатов анализа обоих произведений мы проследим наличие определенной логики и, следовательно, соответствие или несовпадение художественного творчества и теоретических воззрений автора.

*Синь соон сийй селле соонг се
Синг сеельф сийк сигнал сеель синь
Лийй левии ляк ляйсиньлюк
Ляй луглет ляв лилин лед
Соасинь соо сайленс саайсед
Суут сик соон росин сааблен
Ляядлюбсон лилиляаслюб
Соолёнсе сеервесеелиб*¹³.

В этом стихотворении доминируют следующие согласные и соответствующие им согласно звуко-цветовым соотношениям А. Туфанова цвета:

Звук	Во сколько раз превышена норма	Соответствующий цвет
<i>б</i>	2	зеленый
<i>г</i>	1,4	синий
<i>л</i>	3,9	оранжевый
<i>н</i>	1,25	фиолетовый
<i>с</i>	2,04	желтый
<i>ф</i>	1,77	красный

Как видим, цвета рассеяны по всей радуге, ни один из них не повторяется, что позволило бы говорить об определенной цветовой ассоциации с весной в поэзии А. Туфанова.

Также проанализируем, каким лучам соответствуют доминирующие звуки:

Звук	Время в порядке генетического происхождения согласных звуков	Содержание
<i>б</i>	4	свободный около преграды
<i>г</i>	2	свободный около прикрытия
<i>л</i>	6	волновой точки к подвижной точке
<i>н</i>	1	замкнутое движение (при звуковых жестах)
<i>с</i>	7	рассеянно-лучевой
<i>ф</i>	5	круговой

Таким образом, наблюдается также разброс доминирующих звуков по шкале времен происхождения согласных (по А. Туфанову).

Звук	Луч	«Воскрешенная функция фонемь»
<i>б</i>	Встречь-первый (средний) луч.	с ощущением линейного направления по закону инерции после рассеянного, при ослаблении преграды
<i>г</i>	Скрут-прямо-пятый луч.	с ощущением хаотического вне прикрытия
<i>л</i>	Волнь-кривичетвертый луч	с ощущением волнового линейного направления к подвижной точке
<i>н</i>	Прямь-седьмой луч	с ощущением преграды в замкнутом движении
<i>с</i>	Скрут-криви — второй луч	имеет психическое сцепление с ощущением лучевого двойного волнообразного движения.
<i>ф</i>	Кривь-шестой луч	имеет психическое сцепление с ощущением кругового движения при неопределенном радиусе.

Как и в предыдущих рядах видимая закономерность не выстраивается. Но при сравнительном анализе всех законов мы приходим к выводу, что те, которые касаются звуков, выбранных для передачи ощущения весны из каждой пары законов, соответствующих каждому лучу выбран более активный и свободный.

Это приводит нас к выводу, что ассоциативное поле весны в подвижном государстве времени связано с разносторонней (использованы в качестве звуковых доминант шесть разных лучей, описывающих разный характер движения) активностью (из каждой пары звуков выбран тот, у которого динамическая составляющая сильнее).

Соответственно, в стихотворении «Осенний подснежник» «весеннюю» ассоциацию формируют не одинаковые по цвету и лучу «голубые» звуки /ж/ и /з/, а те, которые несут семантику свободы и движения, независимо от цвета: /з/ и /с/ (присутствует в обоих стихотворениях).

Общей для стихотворений является и незначительно превышенная доля звука /н/, связанного с преградой в замкнутом движении. Он, по нашему мнению, выступает как звук-инициатор, свидетельством необходимости выхода из замкнутого пространства первого, древнейшего, времени в свободные просторы последующих времен.

Следовательно, весна для А. Туфанова связана с движением в свободное пространство и вперед по шкале времен в порядке генетического происхождения согласных звуков. Основной кинетической ассоциацией мы считаем волнообразное движение (*Скрут-криви — второй луч*) с преодолением преграды в замкнутом движении.

Заметим также, что в стихотворении «Весна» поэт, не смотря на тенденцию к последовательному введению звуков в текст согласно порядку генетического происхождения звуков, строго ей не следует. Поэтому мы не считаем правомерным говорить о четком соответствии понимания весны поэтом генетической смене времен.

Таким образом, проведя анализ произведений А. Туфанова, мы пришли к выводу, что стихотворения поэта в основном соответствуют его теоретическим постулатам, выдвинутым в первом разделе книги.

По мнению автора книги, сегодня, в эпоху господства статичного слова, необходимо оживить динамичную сущность фонем и их историческое смысловое наполнение. И уже из свободных от «наносного» фонем создавать произведения неприкладного лиризма, примеры которых помещены во втором и третьем разделах «К зауми...».

Но поэт не отказался от использования «костных» слов в стихотворениях. В ряде произведений он сочетает в каждой строфе стихи, на-

писанные «птичьим наречием» и те, материалом для которых послужило слово.

Учение А. Туфанова о подвижном звуке является своеобразным аналитическим ключом, при помощи которого обнаруживается механизм суггестивного воздействия лирического текста на реципиента.

Эльмира Александрова
(Санкт-Петербург)

«Негодяи» Газданова в свете героев Достоевского

Примечания

- ¹ Дионисий Галикарнасский. О сочетании имен // Античные теории языка и стиля / Под ред. О. М. Фрейденберг. СПб., 1996. С. 224.
- ² Крусанов А. А. В. Туфанов: архангельский период (1918–1919 гг.) // Новое литературное обозрение. 1998. № 30. С. 92–108.
- ³ Крусанов А. Вверх марашками // Новая русская книга. — 2001. — № 3–4. — Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/nrk/nrk9/09.html>
- ⁴ Черняков А. Н. Заумь как лингвистический феномен // Исследования о русском авангарде. — Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/c_zaum.htm.
- ⁵ Черняков А. Н. Там же.
- ⁶ Туфанов А. В. К зауми. Стихи и исследование согласных фонем. СПб., 1924. С. 25.
- ⁷ Там же. С. 26.
- ⁸ Бирюкова С. С., Бирюков С. Е. Проективные теории русского авангарда: музыкально-поэтический аспект // Режим доступа: http://uchcom.botik.ru/az/lit/coll/ontolog1/14_biruk.htm
- ⁹ Туфанов А. В. К зауми... С. 26.
- ¹⁰ Бобров С. П. Звуковая поэзия // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2-х т. Т. 1. А–П. М.; Л.: Изд-во Френкель, 1925. С. 266.
- ¹¹ Вейдле В. О поэтической речи // Новый журнал. 1971. Кн. 103. С. 53.
- ¹² Туфанов А. В. К зауми... С. 36.
- ¹³ Туфанов А. В. К зауми... С. 35.

В статье 1964 г. «О Чехове», ссылаясь на слова Н. Н. Страхова, Газданов утверждал, что «Достоевский был чем-то вроде соединения Федора Павловича Карамазова со Свидригайловым»¹. Позднее, в 1967 г., в письме к Г. В. Адамовичу писатель снова солидаризировался с теми же словами критика: «Страхов когда-то писал, что Достоевский это смесь Федора Павловича Карамазова со Свидригайловым. Если к этому прибавить Смердякова, то портрет получится еще полнее, я думаю. Все это не мешает тому, что Достоевский — один из немногих гениев в литературе и что он понял то, что не поняли и увидели другие»². Означает ли это, что для Газданова образ Достоевского складывался из совокупности его героев (причем героев «отрицательных»)? Почему Газданов, признававший гениальность Достоевского, говоря о личности писателя, называет в основном именно таких героев? Наконец, каким образом это весьма «критическое» отношение к Достоевскому отражается в творчестве самого Газданова?

Уже отмечалось, что в рассказе Газданова «Черные лебеди» «фактически Достоевский приравнивается к собственному персонажу»³. В романе «Вечер у Клэр» Достоевский пародийно присутствует в образах сразу нескольких персонажей: через намеки, отсылки к его героям в романе намечен образ самого Достоевского. Слово «негодяй» впервые здесь произносит дядя Виталий: «И в результате ты окажешься в дураках. Впрочем, ты все равно окажешься в дураках <...>. Непременно окажешься. Все оказываются. <...> И я сижу в дураках, хотя предпочел бы быть в другом положении». На вопрос племянника: «А что же делать?» — Виталий резко отвечает: «Быть негодяем» (I, 110). В дальнейшем развитии повествования тема «негодяев» получает свое наглядное воплощение в целом ряде образов. Оказавшись на фронте, герой-рассказчик встречается с целой галереей «бронепоездных негодяев» (I, 130). Один из них, Валентин Александрович Воробьев, отмечен чертами сразу нескольких героев Достоевского. В частности, о нем сказано: «Как большинство пожилых уже негодяев, он был чрезвычайно *благообразен*» (I, 130; здесь и далее курсив мой — Э. А.). В рассказе «Черные лебеди» эпитетом «благообразный» пользуется самоубийца