

MODERN RUSSIAN LITERATURE AND CULTURE

STUDIES AND TEXTS

volume 27

АЛЕКСАНДР ТУФАНОВ

УШКУЙНИКИ

BERKELEY SLAVIC SPECIALTIES

1991

MODERN RUSSIAN LITERATURE AND CULTURE
STUDIES AND TEXTS

volume 27

edited by

Lazar Fleishman *Stanford*
Joan Delaney Grossman *Berkeley*
Robert P. Hughes *Berkeley*
Simon Karlinsky *Berkeley*
John E. Malmstad *Harvard*
Olga Raevsky-Hughes *Berkeley*

АЛЕКСАНДР ТУФАНОВ

УШКУЙНИКИ

Составили

Жан-Филипп Жаккар

и

Татьяна Никольская

BERKELEY SLAVIC SPECIALTIES
1991

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Ж. Ф. Жаккар. Александр Туфанов, от эолоарфизма к зауми	9
Примечания	26

УШКУЙНИКИ	41
Основы заумного мироощущения	43
Основы заумного творчества	43
Декларация	44
1. Песни Баяна о себе.	
По изгари в перстатихах собольих	47
Постриг	48
Лесная дремушка	50
Кручины суметь	51
Забытище	53
Ночное море (песни)	54
Росстань	59
У голбца	60
2. В Нове-городе.	
О Перуне	63
О Петре, Владимире, Иване и Сороке	66
Застольная песня на масленице	70
Песня Марфы и вечников	72
Песня вечников	74
3. На Северной Двине.	
Ночь на Двине	77
Песни двинян во время боя на Шиленьге	79
Над могилой рыцаря на Неленьге	81
Плач Марфы на могиле сыновей в Никольском монастыре на Белом море	83
Песня поселян на Ваеньге	87
Песня изгоя	89
Коломыки	90
Натишь притульная	91

4. Песни баяна на забытище.	
Лихолетье	95
Горислава чагой кычет	96
Пусто в гриднице у чаги	97
Ватаманом с ватагой своей	98
Не шуми, мати, зеленая дубравушка	99
На Оби, дремой на стругу	100
Поминки через 700 лет	101
Комментарии к Ушкуйникам (Т.Н.)	102

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Т. Никольская. Новатор — архаист	105
Примечания	110

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. Статьи А. Туфанова	
О жизни и поэзии (Ж.Ф.Ж.)	113
Ритмика и метрика частушек при напевном строе (Ж.Ф.Ж.)	128
Обзор художественной жизни (Т.Н.)	143
Выставка произведений художников за 1918-1923 г.	144
К постановке поэмы «Зангези» Велимира Хлебникова	145
Дунканизм — как непосредственный лиризм нового человека	148
Освобождение жизни и искусства от литературы (Ж.Ф.Ж.)	152
2. Неизданное	
Автобиография Председателя Земного Шара Зауми Александра Туфанова (Ж.Ф.Ж. и Т.Н.)	169
Заумный Орден (Т.Н. и Ж.Ф.Ж.)	176
Слово об искусстве (Ж.Ф.Ж.)	181
3. Словарь устарелых слов (сост. Т. Никольская) ...	184
4. Библиография (сост. Ж.Ф. Жаккар)	192

АЛЕКСАНДР ТУФАНОВ: ОТ ЭОЛОАРФИЗМА К ЗАУМИ

1. Молодые годы

Практически единственный источник сведений об Александре Васильевиче Туфанове, которым мы располагаем и который впервые публикуется в этом издании, — автобиография¹, написанная в 1925 году в ответ на анкету Института истории искусств². Несмотря на утверждение самого автора о том, что он «родился в эпоху расцвета Великого Новгорода в XV столетии, во время разбойных походов повольников на ушкуях и во время переселения их в Заволочье³ на р^еку> Сев<ерную> Двину», другая анкета⁴ дает нам точную дату его рождения — это 9 ноября 1877 года (по ст. ст.).

Начало автобиографии, где поэт описывает сопротивление своих предков московской экспансии, сохранение ими национального фольклора и т. д., показывает, какое значение он придавал своим новгородским и северным корням. Эта же тема лежит в основе книги «Ушкуйники» (1927 год), поэтому одновременная публикация этих двух текстов показалась нам уместной. Север Архангельской области в районе реки Северная Двина, покрытый огромными лесами, являлся для Туфанова тем, что он называл своим «Прислоном» — убежищем, куда он и его предки могли всегда отступить.

В «Автобиографии» Туфанов ни разу не упоминает имени своей матери⁵. Кажется, что его воспитанием, во всяком случае нравственным, занимался отец, Василий Никитич, о котором, впрочем, известно немного. Он был малообразован; кочевая жизнь привела его в Воронеж, где он попал под влияние либерально настроенного М. Б. Веневитинова, племянника известного поэта, открывшего для Туфанова-старшего герценовский «Колокол». Этот период не оставил глубокого следа в памяти ребенка:

Сады, стихи Лермонтова, произносимые мною с детства при гостях, г. Воронеж и кинжал поэта Д. Веневитинова, с ручкой из слоновой кости, подаренный племянником известного дяди — вот все мои детские воспоминания.

В семилетнем возрасте Туфанов снова живет в Заволочье и поступает в Шенкурскую среднюю школу. Бродячая жизнь вынуждает его до окончания в 1900 году Учительского института пять раз менять учебные заведения.

Университетская жизнь, следовавшая за этим, отмечена арестами из-за участия в студенческом движении. Ее первый период завершается в 1902 году пребыванием в Доме предварительного заключения, второй — в 1907 году обвинением Петербургской судебной палаты и приговором к двум годам тюрьмы. По словам Туфанова, там, в уединении, он «перешел от отцовского 'Колокола' к вечевому колоколу Марфы Борецкой⁶ и к символизму в искусстве».

С 1905 года Туфанов занимается журналистикой, печатая в газете «Сын отечества» театральные рецензии, нередко судебную хронику, а с начала 10-х годов работает и в области просвещения, явно отдавая предпочтение этому. С 1913 года он является членом редколлегии журнала «Обновление школы»⁷, возглавляемого А. И. Зачиняевым⁸, и составляет новые учебники для преподавателей. В этот период стоит особо отметить, во-первых, интерес Туфанова к обучению глухонемых⁹ (продолжить эту работу он не сможет, т.к. не будет утвержден в должности из-за «политической неблагонадежности») и, во-вторых, его увлечение непосредственным чтением, вследствие которого он начинает разработку методики преподавания, основанной скорее на артикуляции и звуках, чем на буквах. Позже, в период «зауми» 20-х годов, эта тема найдет отражение в его размышлениях о значении согласных фонем¹⁰.

Сочувствуя революции вообще, Туфанов принимает эту, 1917 года, довольно холодно, о чем свидетельствуют следующие строки:

Революцию я встретил по В. Гюго, а проводил ее через неделю по Диккенсу. Я освобождался к этому времени уже от Канта и Шопенгауэра, уходя к Бергсону. Вот почему в прогрессе «установок» на марфиных повольников, революция оскорбила во мне образ ушкуйника. «На Кострому нападали, — думал я, — и баб бухарским купцам продавали, но людей на кострах не жгли, старцев не задушали и в воду в мешках никого не бросали». Говоря короче: я плюнул и произнес трехэтажное слово по адресу революции. Тем и дело кончилось.

В результате революции и войн наступает поэтическая зрелость:

«...» я нашел свой Аустерлиц и *три* дня лежал на поле битвы. Поднялся в ожесточении. Наступил зрелый период юности — период глухонемого.

2. Первые публикации

В годы, предшествовавшие революции, Туфанов сотрудничал в нескольких журналах и газетах¹¹. Мы уже упоминали его работу в «Обновлении школы», но, наряду с этим, он печатается иногда под псевдонимом Silentium¹² в таких журналах, как *Вершины* (1915 г.), *Природа и люди* (1916 г.), *Жизнь для всех* (1916-1918 гг.) и, главным образом, в *Северном гусляре* (1915 г.), литературной частью которого он руководит. Этот студенческий журнал уделяет внимание широкому кругу вопросов, включающих и литературу. В одном из его первых номеров Туфанов требует для журнала полной свободы мысли и надпартийности¹³. Эти взгляды определяют и его дальнейшую позицию. За несколько лет существования «Северного гусляра» можно насчитать приблизительно 20 публикаций Туфанова. В их числе стихотворения, все впоследствии перепечатанные в книге *Золота арфа* (1917 г.), прозаический текст¹⁴, небольшая сцена в

стихах¹⁵, написанная под сильным влиянием символизма, и, в основном, статьи, представляющие нам круг интересов молодого поэта. Подробно не разбирая все тексты, необходимо остановиться на некоторых из них, тех, которые служат ключом к пониманию последующих работ Туфанова.

Вообще можно сказать, что первый период творчества Туфанова отмечен, прежде всего, интересом к символизму, как к русскому, так и к французскому, и, до некоторой степени, к футуризму¹⁶. Как и все его современники, поэт испытывает влияние философской мысли Канта, Шопенгауэра, Метерлинка и, позднее, Бергсона. Кроме того, в «Автобиографии» он упоминает А. Фета и Ф. Тютчева и подчеркивает значение творчества трех великих поэтов-символистов — А. Белого, В. Брюсова и К. Бальмонта. Именно с произведениями последнего чаще всего тематически и музыкально перекликаются стихотворения Туфанова. В статье о И. Северянине поэт относит Бальмонта к числу «наилучших наших поэтов»¹⁷. Тема солнца и солнечного возвышения личности в некоторых стихотворениях сборника *Эолова арфа*, так же, как и повторяющаяся во всех статьях Туфанова того времени тема «чистого (вольного) созерцания»¹⁸ и возвышения духовного «я», возвращает к книге Бальмонта *Будем как солдаты*¹⁹. Например, в отрывке из стихотворения «Эго», открывающего *Эолову арфу*, поэт пишет:

<...>

Весь я — к небу прилива стремительность,
но и там неслиянно велик;

<...>

Каждый миг от цветов догорающих
я к сиянью других ухожу,
пью вино новых зорь расцветающих
и с свечью в бессмертье гляжу...

Из французских символистов Туфанов восхищается Бодлером, его системой «соответствий», и Малларме, которого будет не раз переводить²⁰.

Выше уже упоминалась статья, посвященная Северянину. Хотя оценка Туфановым сборника *Ананасы в шампанском*²¹ была скорее негативна, неверно было бы отрицать влияние вожака эго-футуризма на данный период творчества поэта. В это время для Туфанова на первый план выступают наблюдения за поэтическим «я», «расширение» «эго», активная защита индивидуализма и некоторый эгоцентризм. Конечно, причиной тому служит еще и смута, царящая в эти годы в мире вообще и в России в частности. Тема индивидуализма («эолоарфическое я»), как ответ на смутное время, присутствует, например, в его статье «На пути к вечной юности», опубликованной в 1915 году²²:

«...» мой первый совет для вступающих на открываемые мною пути к вечной юности — это выработать в себе способность приводить себя в любое время по собственному желанию в состояние безвольного созерцания всего окружающего.

Поэт заканчивает статью апологией индивидуализма:

В заключение скажу еще, что черных, «больничных халатов» следует избегать всем контуженным омрачающей сознание европейской философией, а костыли (идеи Л. Толстого, Канта, Достоевского, К. Маркса и пр.) пора побросать в реку забвения, чтобы идти каждому своей дорогой, как автономной, самодовлеющей личности.

Полная независимость Туфанова при всеобщем стремлении к коллективизму (военная мобилизация, распространение революционных идей) находит отражение в предисловии к *Эоловой арфе*:

Да я — Никто, а потому не должен.

Моя душа — Нигде, а потому я не должен.

И всегда я — Ничей, а потому я не должен писать военные стихи, хотя могу и пишу, когда бываю... нищим, читая вас. (стр. 9).

Публикация *Эоловой арфы* является важным моментом поэтического творчества Туфанова этого периода. Выпущенный в 1917 году крайне малым тиражом, на средства

самого автора²³ сборник — результат строгого отбора. В «Автобиографии» поэт пишет, что «однажды, пересмотрев все написанное <им> с 8-летнего возраста, <он> отобрал около ста стихотворений и переводов, — отдал огню на исправление — другие сотни и издал в 1917 г. 'Эолову арфу'»²⁴.

Объяснение происхождения названия книги находится, видимо, в высказывании Эдгара По (Туфанов часто упоминает его имя в числе писателей, оказавших влияние на его творчество), которым заканчивается статья «Символическое творчество и любовь»:

«Поэт» воспринимает «истинную поэзию» в пении птиц, в эоловой арфе, во вздохах ночного ветра, в сетующем ропоте леса, в буруне, бьющемся о берег с жалобой, в свежем дыхании лесов, в запахе фиалки, в чувственном аромате гиацинта, в исполненном намеков аромате, который доходит до него на вечерней волне с отдаленных, неоткрытых островов, чрез пространство дымных океанов, безграничных, неисследованных <...>²⁵

Между тем, «эолоарфизм» Туфанова остается как бы заменителем космополитического символизма. И если некоторые стихотворения несомненно удачны, то и на них отражается влияние интонаций Северянина, музыкальности Бальмонта, утонченности Малларме, переводы стихотворений которого включены в различные главы *Эоловой арфы* наравне с произведениями самого Туфанова²⁶.

Видимо, детальное изучение литературной деятельности Туфанова этого периода не представляет значительного интереса, тем более, что она во многом остается эпигонской. Однако, стоит обратить внимание на те ее стороны, которые помогают понять его последующие работы.

Примечателен, прежде всего, постоянный интерес Туфанова к музыке и включение ее в поэтический язык²⁷. Вот что он пишет в уже процитированной статье о поэзии Северянина:

Нам нужна музыкальная теория стиха. Поэтов-ремесленников, не знающих теории и потому занимающихся перепевами, много, но мало среди них истинных художников, которые соединяли бы в себе поэтическое творчество с знанием современной техники стихосложения. (стр. 35)

В 1918 году Туфанов публикует большую статью в журнале *Жизнь для всех*²⁸, обозначившую определенный поворот в его творчестве. В ней, написанной под сильным влиянием Бергсона²⁹, автор развивает идеи, которые подразумевались в его более ранних работах, и которые определяют его поэтику в дальнейшем. Прежде всего, о том, что жизнь есть нечто непрерывное, текучее, и разум способен постичь лишь неподвижное и ограниченное. В этом истоки теории Туфанова о «зауми», являющейся для него единственным видом поэзии, способным постичь то, что разумом непостижимо.

Туфанов пишет, что жизнь ускользает, она неустойчива, цитируя при этом высказывание Бергсона из переведенной на русский язык книги *Творческая эволюция*:

Жизнь органична, ум постигает лишь неорганическое; жизнь непрерывна, тягуча, ум постигает лишь прерываемое. Жизнь нечто движущееся, эволюирующее, становящееся. Ум знает лишь неподвижное. (стр. 186)

Преодолевая с помощью искусства время, следует, по словам поэта, писать «текуче»³⁰, т.е. без слов, поскольку они разрезают действительность, чтобы постигнуть ее. Эти идеи приводят автора к очень популярной в тот период теории о четвертом измерении, о соотношении пространства и времени и о познавательной роли искусства³¹, возможной, как пишет Туфанов в заключительной части статьи, только при условии полного отказа от реализма:

«...» новый художник создаст красоту природы в восприятии, даст эстетическое ощущение самой жизни, схватит самую сущность бытия и, путем непосредственного постижения, урвет у жизни ее животрепещущую тайну. (стр. 196)

Необходимо отметить, что в год публикации *Золовой арфы* завершается переворот в поэтическом творчестве Туфанова, о чем свидетельствуют следующие строки из статьи «О поэзии», опубликованной в пятом номере журнала *Жизнь для всех* за тот же год:

Перейдя накануне революции к отрицанию большей частью своей книги Золова арфа, той части, которая создана во имя продолжения сквозь все старые формы для их отрицания, и перейдя к творчеству 4-го измерения, в настоящее время я временно слился с своими прекрасными трехмерными теньями, я — не сам.

3. Частушки

Наряду с музыкой, одним из интересов, в какой-то мере объясняющих переход Туфанова от символизма к радикальной «зауми», является интерес к ритмике и метрике частушек. В 1919 году поэт живет в Архангельске, сотрудничая в газете бойскаутов *Тотем говорит*, затем с 1920 по 1921 год в Галиче (Костромская обл.), где ведет занятия на общеобразовательных курсах. В это время он все более увлекается, что прослеживается во всех его последующих текстах, лингвистическими проблемами, в частности, происхождением языков и, наряду с этим, активно собирает народные частушки³². В результате этой работы в 1923 году в *Красном журнале* для всех появляется статья под названием «Ритмика и метрика частушек при напевном строе»³³. Следует подчеркнуть, что именно при исследовании этой темы Туфанов развивает основные положения своей теории о «зауми». Анализируя русские частушки, автор отмечает, что народ в своем поэтическом творчестве концентрирует внимание в большей степени на звуке, нежели на содержании, и что непонимание этого ставит в тупик многих исследователей. Туфанов приходит к выводу: «народ поэзию

звуков ставит выше поэзии мыслей», повторяя вслед за А. Н. Веселовским, что «образ в народной поэзии совершает эволюцию к созвучию»³⁴. Поэт подчеркивает необходимость изучения частушек, исходя из их «установки на произнесение»³⁵ и согласно методу Э. Сиверса («Ohrenphilologie»)³⁶. Только произнесение, по мнению Туфанова, может выявить фонетический облик каждого слова, и тогда «...в пропетом тексте перед нами выступают с особенной яркостью новые элементы стиха — согласные звуки (фонемы)».

Автор пишет, что частушки, как поэзия древних греков и песни, строятся на введении долгих и кратких слогов³⁷, следовательно, раз речь идет о «песенной поэзии», следует анализировать ее ритмику как часть ее метрики³⁸.

Подробно разбирая некоторые частушки, Туфанов показывает значимость, приобретаемую согласными фонемами:

Таким образом, песенные ударения делают ясным расчленение времени, и ритм, как закон (*regula*) проявляет себя на материи (метра) тем, что выдвигает на первый план в частушке *согласные* звуки, в определенной их связи и порядке, что, как известно, составляет основной закон художественного восприятия (стр. 80–81).

Конечно, такой детальный анализ народной поэзии неслучаен — Туфанов стремится определить направление новой поэтики, связывая проблему значения согласных фонем с проблемой происхождения языков:

Небольшая работа имеется у Вундкта, который на звуки человеческой речи смотрел, как на уподобительные жесты³⁹. Работая над частушками, японскими онomatопэтиками и производя наблюдения над языковыми явлениями английского, китайского, русского, древне-еврейского и арабийского языка, я установил 20 законов, определяющих функции согласных звуков, но материал этот в данную статью войти не может. (стр. 80–81)

Мысли, высказанные Туфановым в этой статье, получили дальнейшее развитие в книге *К зауми*, вышедшей годом позже.

4. К Зауми

В 1924 году поэт на свои средства, тиражом 1000 экземпляров, публикует новую книгу *К зауми*⁴⁰, в которой заумь именуется «седьмым искусством». Необходимо более подробно остановиться на этой книге, так как теоретические положения статьи «Заумие», ее открывающей, показывают, какие глубокие изменения произошли в поэтическом творчестве Туфанова.

Если вспомнить предпосылки, определившие переход поэта к зауми, закономерно, что его основы отличаются от основ других заумников (В. Хлебникова, А. Крученых) — еще одно подтверждение тому, насколько много разных художественных воплощений включает в себя это понятие. Например, Ю. Тынянов так начинает свою статью о Хлебникове⁴¹:

«...» и футуризм и заумь вовсе не простые величины, а скорее условное название, покрывающее разные явления, лексическое единство, объединяющее разные слова, нечто вроде фамилии, под которой ходят разные родственники и даже однофамильцы.

Заумный язык Хлебникова — одна из характеристик его «идиостиля», которая наравне с другими участвует в создании всемирного «звездного языка». В. П. Григорьев в книге, посвященной великому поэту, отмечает, что в «более строгом смысле 'термина' хлебниковский 'заумный язык' охватывает всего лишь незначительную часть интересующего нас идиостиля» и что речь идет о «незначительном вкраплении в идиостиль», которое наряду с остальными «привлекал(о) внимание критики и публики, вырастая до масштабов легенды о Хлебникове-заумнике»⁴².

И наоборот, для Крученых заумный язык нередко является целью со всеми вытекающими отсюда разрушительными и нигилистскими последствиями⁴³. Доказательством этому служит его исследование о «некрасивом»⁴⁴. Однако, было бы неправильно сделать из самого великого «непоэта»⁴⁵, которого знала Россия, лишь шумного какофониста⁴⁶. Когда

Крученных пишет: «Новая словесная форма создает новое содержание»⁴⁷, — он считает, что, изменяя фонетическую структуру слова, поэт (наконец!) подчиняет себе означаемое и получает возможность творить по-настоящему. Та же самая мысль прослеживается и в его следующем высказывании⁴⁸:

Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и изнасилованное. Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена.

Следовательно, необходимо употреблять слово «заумь» с большой осторожностью⁴⁹. Общим для Туфанова и его предшественников остается желание непосредственного перехода от звука к смыслу, без вмешательства ума, т.е. «за—умно». Но в отличие от других, в основе литературного подхода Туфанова лежит музыка и его «заумь» обращена к музыкальности (текучести) стиха. Анализируя заумь и частушки⁵⁰, поэт интересуется в обоих случаях значением согласных фонем и их организацией в виде «аккордов».

В 1923 году, в период появления статьи о частушках и написания «Заумия» — будущего предисловия к своей второй книге, в журнале *Красный студент*⁵¹ Туфанов публикует очень интересную статью «Освобождение жизни и искусства от литературы», в которой после тонкого анализа литературы прошлого писатель переходит к современной поэзии, отмечая, что:

Было время, когда в искусстве форму противопоставляли содержанию, но эволюция в сторону звуковой композиции в поэзии неизбежно выдвинула формальный принцип — противопоставление материала и приема.

В этой работе Туфанов использует принципы формалистического анализа: он сокращает первоначальную единицу материала до минимума (слово до звука) и художественно переорганизует материал в зависимости от его возможности

воздействовать и физически восприниматься читателем. В рамках этого автор может говорить о «телеологизме того или иного материала художественного творчества». В книге *К зауми* повторяется та же самая мысль:

Вот почему в течение последних 4-х лет я задался целью — установить имманентный телеологизм фонем, т.е. определенную функцию для каждого «звука»: *вызывать определенные ощущения движения*⁵².

Далее в статье «Освобождение...»:

Искусство в своей дифференциации пришло к синтезу — опрощение; звук, цвет, движение, шум, линия — вот его материал, а не образ (в широком смысле), наводящий на мысли⁵³.

Конечно, на размышления поэта по теории семантики фонем не могли не оказать влияние работы В. Хлебникова⁵⁴, смерть которого он считал «жестокой потерей для нашего литературного футуризма»⁵⁵. Однако, Туфанов, усиливая систему своего учителя, рассматривает согласную фонему как целую семантическую единицу в ущерб слову, которое в таких условиях становится лишь «застывшим ярлыком на отношениях между вещами»⁵⁶. Безусловно, признавая влияние Хлебникова, не стесняясь называть себя Велимиром II⁵⁷, Туфанов все же видит в нем скорее «становлянина»⁵⁸, чем «будетлянина», и считает себя способным пойти намного дальше:

Наши предшественники — Елена Гуро, Крученых и Хлебников⁵⁹ через «воскрешение слова» шли к заумию, поэтому они не столько будетляне, сколько *становляне*.

<...>

При уходе к недумаящей природе, после смерти Велимира Хлебникова, я пришел к наиболее простому материалу искусства. Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, *фонемы* <...>⁶⁰

Таким образом, Туфанов предлагает вернуться ко времени зарождения языка, когда фонема имела такое же значе-



А. В. Туфанов среди ленинградских литераторов (во втором ряду первый слева).
Конец 1920-х годов. Фото М. И. Наппельбаума (Собрание И. М. Наппельбаума).
Фотография предоставлена Вл. Эрлем.

ние, что и «уподобительный жест». Для этого необходимо развить новый тип восприятия, и в своем творчестве Туфанов ориентируется на беспредметную поэзию, в которой слова заменяются «звуковыми жестами»⁶¹.

Если звук — это жест, то поэзия — движение, и, следовательно, она сродни танцу. Поэтому-то неслучайно, что в размышлениях поэта часто упоминается Айседора Дункан и ее школа танца. С этой точки зрения очень интересна публикуемая в приложении статья 1923 года «Дунканизм — как непосредственный лиризм нового человека». «Непосредственный лиризм»⁶² — «текучесть»⁶³, искусство четвертого измерения, свободное от разума. Эта же мысль повторяется и в заключении статьи о постановке поэмы Хлебникова «Зангези»: «...в 'заумии' — непосредственный лиризм, всего ближе соприкасающийся с недумавшей природой, с землей»⁶⁴. Танец, музыка и заумь — вот три формы художественного выражения, которые, соединившись, позволяют человеку слиться с природой, с «текучестью жизни».

Надо интересоваться тем, «что делают заумные стихи, а не что изображено в них», — пишет Туфанов в конце статьи «Освобождение...»⁶⁵, которая как бы подводит итог философским размышлениям поэта того времени и определяет переход к «безобразному творчеству», основанному на ощущении предмета:

Учиться надо затем «расширенному смотрению» под углом в 360°, и сочетанием аккордов красочных вызывать ощущения «Сестрорецка», ненависти, любви, но вне рамок предметности. Учиться следует и филологии и философии и работать в мастерских слова, а затем, поиграв в Пушкина, Фета, Бальмонта и пр. поэтов, перейти к композиции фонетической музыки из фонов человеческой речи и к другим ступеням безобразного творчества.

Расширенное смотрение под углом в 360° заимствовано Туфановым из декларации М. Матюшина и возглавляемой им группы «Зорвед» («Зоркое ведание»), представленной на

выставке в Академии Художеств осенью 1923 года⁶⁶. В этом же году в статье «Не искусство, а жизнь»⁶⁷ Матюшин опубликовал основные положения этой теории. Художник, исследуя четвертое измерение, приходит к заключению о необходимости преодоления восприятия под углом в 180°, присущего плоскостному наблюдению, и введения заднего плана, «затылочного зрения» путем расширения поля наблюдения до 360°:

«Зорвед» по существу самого акта зрения (поле наблюдения 360 град.) становится на изначальную *деятельную почву опыта*.

«Зорвед» знаменует собой *физиологическую перемену* прежнего способа наблюдения и влечет за собой совершенно *иной способ* отображения видимого.

«Зорвед» впервые вводит наблюдение и опыт доселе закрытого «заднего плана», все то пространство, остававшееся «вне» человеческой сферы, по недостатку *опыта*.

«Заумное мироощущение» «затылочного зрения» — понятие, прежде всего, физиологическое⁶⁹, т.к. восприятие осуществляется благодаря «влиянию пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок».

Открытое Матюшиным расширенное восприятие по отношению к пространству (живопись) Туфанов переносит в область времени (поэзия). Фонема и ее развертывание во времени, как цвет в живописи, становится основной конструктивной единицей стихотворения. В результате анализа 1200 морфем⁷⁰ Туфанов приходит к выводу, что каждый согласный звук воспроизводит определенное ощущение движения (статья «Заумие») и что физическое восприятие действительности возможно лишь при создании особого «птичьего языка»⁷¹, связанного с другими конструктивными единицами искусства — цветом, линией и т. д.:

Человечеству отныне открывается путь к созданию особого *птичьего языка* при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений. (стр. 26)

Музыка, птичье пение, заумный язык, беспредметное или безобразное искусство, дунканизм, народная песенная поэзия — вот пути к новому творчеству, к новому, «текущему» восприятию действительности, т.е. восприятию космическому, освобожденному от времени и связанного с ним быта, который, «одемянив искусство, наложил печать РКП на него»⁷². Все вышеизложенное показывает, что произведения Туфанова — не изолированное явление и не один из последних рывков футуризма. Они являются составной частью одного из течений творческой мысли 20-х годов, связанного с именем Матюшина и, позднее, поэтов-обэриутов и находящегося под влиянием философских, научных и литературных теорий Успенского, Эйнштейна, Бергсона, Павлова, Малевича и др.⁷³, течения, расцвет которого приходится на начало 30-х годов, несмотря на все более учащающиеся нападки со стороны властей и сочувствующих им в то время литературных групп (ВОАПП, РАПП).

5. Левый Фланг

Если не считать статей Т. Никольской⁷⁴, то, к сожалению, нет ни одного исследования, посвященного Туфанову, и лишь иногда его имя упоминается либо в статьях о зауми, либо в воспоминаниях современников⁷⁵. В самом деле, даже если его творчество и не заслуживает такого интереса, как творчество других долго издававшихся поэтов, необходимо отдать должное его роли в литературной жизни Ленинграда 20-х годов.

Распространяя свои теории, Туфанов не ограничивается только вступительной статьей к книге *К зауми*. В марте 1925 года он создает «Орден Заумников», в который входят поэты будущего «Левого фланга» — поэт Д. Хармс, преподаватель словесности Е. Вигилянский и другие, о чем свидетельствует письмо, опубликованное в приложении⁷⁶. Из это-

го письма очевидна близость поэта не только с Матюшиным, но и с другими представителями «левого» искусства.

17 октября в «Союзе поэтов» организуется вечер ленинградских заумников, на котором зачитываются и обсуждаются основные положения ордена заумников и оглашается манифест группы. На этом вечере, по предложению Туфанова, принимается классификация поэтов «по кругу»:

Согласно теории расширенного восприятия мира и непосредственного восприятия времени, А. Туфановым была предложена заумная классификация поэтов по кругу. Одни поэты под углом 1-40° *исправляют* мир, другие под углом 41-89° — воспроизводят. 3-и под углом 90-179° — украшают. Только заумники и экспрессионисты при восприятии под углом 180-360°, *искажая* или преобразя — революционны.⁷⁷

Эту же классификацию Туфанов предлагает и в публикуемом впервые в приложении «Слове об искусстве» — тексте вступления к представлению заумников, неизвестно, состоявшемуся или нет. В этой работе речь идет уже не об ордене заумников, а о «Левом фланге», что позволяет хронологически отнести ее к 1926 году.

Основным источником сведений об этом периоде являются небольшие по объему воспоминания здравствующего и поныне поэта-обэриута И. Бахтерева⁷⁸. Из них следует, что Туфанов не только играл значительную роль в организации тогдашних «левых»⁷⁹ поэтов, но и сам был известным в Ленинграде поэтом:

Если воспользоваться им же предложенной терминологией, его стихи отличались от стихов акмеистов «звуковой ориентацией». Потом Туфанов стал называть свои стихи аллитерационными, а в начале двадцатых годов декларировал поэзию без слов, с заменой осмысленного слова бессмысленной фонемой. В ту пору он называл себя заумником, стал главой небольшой группы полупрофессиональных поэтов. Входили в нее преподаватель Вигилянский, инженер Игорь Марков, называвшийся «речевóком», приехавший из Сибири бухгалтер Матвеев. В начале

1925 года на квартире Туфанова появился еще один начинающий поэт, подписывавший свои стихи псевдонимом Хармс.

По словам Бахтерева «Орден заушников» переименовывается в «Левый фланг» по инициативе Хармса и его друга А. Введенского. Эта небольшая группа устраивает ряд выступлений на сценах домов культуры и студенческих клубов. Просуществовав в таком составе немногим более одного года, вследствие, кажется, ссоры между Введенским и Туфановым в конце 1926 года она распадается, из нее выделяется новый «Левый фланг» (уже без Туфанова⁸⁰), представители которого в конце 1927 года становятся членами «Объединения реального искусства» («ОБЭРИУ»)⁸¹.

В «Автобиографии» Туфанов лишь упоминает о своей деятельности в литературных группах, считая их членов своими учениками и, в отличие от Бахтерева, приписывая свой уход исключительно желанию «педагога»:

Три раза я создавал группы учеников и по истечении короткого времени отходил от них во имя их свободы.

Очевидно, что Туфанов оказывал определенное влияние на формирование поколения ленинградских поэтов и писателей 20-х годов, вот уже более десяти лет привлекающего внимание исследователей. Таким образом, занимаясь «левым» искусством, необходимо обратить внимание и на изучение творчества Туфанова, тем более, что поэт был равным образом связан и с событиями, происходившими в этот период в ГИНХУКЕ⁸², игравшем заметную роль в культурной жизни города, особенно в тот период, когда во главе него стоял К. Малевич.

В 1927 году Туфанов издает книгу *Ушкуйники*. В это время поэт переходит к «праславянской» зауми, о чем свидетельствует название стихотворения «Заумь ушкуйная»⁸³, опубликованного еще в 1924 году в сборнике Союза поэтов, и все больше уделяет внимание происхождению

языков, праславянскому языку своего «прислона» и «повольникам на ушкях».

О последних годах жизни Туфанова практически нет никаких сведений, не считая того, что в декабрьские дни 1931 года его арестовывают и ссылают в Новгород⁸⁴. Там он работает заведующим историческим кабинетом Педагогического института. Умирает он, по словам И. Бахтерева, «от голода на ступеньках столовой в захолустном сибирском городке, куда был эвакуирован»⁸⁵.

Jean-Philippe Jaccard
Женева, 1987 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

Автор статьи благодарит Рукописный отдел ИРЛИ (Пушкинский дом) за предоставление рукописей Туфанова, а также Рукописный отдел ГПБ и всех тех, кто сделали эту публикацию возможной: Л. Флейшмана за проявленный интерес к этой работе, Г. Жаккар-Камынину за участие в подготовке русского текста статьи, С. Маркиша за постоянную помощь в технических вопросах и, в особенности, Т. Никольскую за согласие на участие в работе над книгой, а также за помощь в составлении примечаний.

1. См. приложение. В дальнейшем все цитаты без библиографических указаний отсылают к «Автобиографии».

2. О ГИИИ см.: *Государственный институт истории искусств 1912-1927*, Л., Academia, 1927. Интересны связи Туфанова с ГИИИ, где велись самые передовые споры об искусстве, литературе, театре и языкознании, а в сборнике института *Poetica, Временник словесного отдела ГИИИ* (5 выпусков с 1926 по 1929 г.) публиковались работы формалистов. Очевидно, именно эти работы немало повлияли на размышления Туфанова о языке. Кроме того, 1 января 1927 г. отдел изобразительных искусств ГИИИ присоединился к ГИНХУКу (Государственный Институт Художественной Культуры), возглавляемому в то время К. Малевичем, беспредметность живо-

писи которого близка беспредметности заумных стихов Туфанова. В работе ГИНХУКа временно принимали участие и некоторые будущие обзирнуты (Д. Хармс, А. Введенский и др.), являвшиеся в то время учениками поэта.

3. Заволожье — район Архангельской области в бассейне Северной Двины, «за волоками», которые связывали Белое озеро и р. Шексну с озерами Воже и Кубенским.

4. Анкета для «Словаря современников» 1928 года хранится в ОР ГПБ, ф. 103 (Бродерсен Г.Г.), ед. хр. 145. См. также автобиографию 1922 года в статье П. Я. Заволокина «Первые шаги», *Зори*, 7, 1924 (стр. 10).

5. Мать Туфанова — тульская крестьянка Пелагея Ивановна Булыгина. См. анкету 1928 г.

6. Марфа Борецкая — вдова новгородского посадника, богатая боярыня (322 деревни, 546 крестьянских дворов), жившая в XV в., пользовавшаяся большим авторитетом в Новгороде. Сослана и пострижена в монахини из-за своего сопротивления московской экспансии.

7. Почти все статьи Туфанова по педагогике, кроме опубликованных в 1916 году в других журналах очерка и рецензии были напечатаны в *Обновлении школы* (см. библиографию).

8. А.И. Зачиняев — педагог, поклонник методов женевского педагога А. Ферьера (A. Ferrière, 1879–1960), книги которого широко издавались в начале века (*Новое воспитание*, 1900; *Новая школа*, 1910; *О новой школе*, 1912; *Биогенетический закон и воспитание*, 1916; *Из опыта новой школы Запада*, 1926.) В статье «Киевская Лесная Гимназия» (*Жизнь для всех*, 1, 1916) Туфанов пишет о Зачиняеве как о «неутомимом идеалисте-реформаторе». См. также статью о лекциях Зачиняева под названием «Обучение грамоте по методу непосредственного чтения», *Обновление школы*, 14, 1912–1913 (стр. 45–66).

9. В «Автобиографии» Туфанов так определяет свою заумь: «Наступил зрелый период юности — период глухонемого. Моя заумь — глухонемая реакция». Видимо, псевдоним Silentium был выбран автором неслучайно (см. прим. 12).

10. В анкете 1928 г. на вопрос: «Специальность?», — Туфанов отвечает: «Фонетика» (ОР ГПБ, ф. 103 Бродерсен Г.Г., ед. хр. 145).

11. Свои стихи он печатал в газетах Таганрогский вестник и Сочинский листок.

12. Псевдоним Silentium встречается несколько раз в 1915 г. и

позже, в 1923 в нижеперепубликованной статье «Обзор художественной жизни» (*Красный студент*, 7-8). По-видимому, этот псевдоним восходит к стихотворению Тютчева «Silentium» (1830). Туфанов цитирует это стихотворение в статье «Идейное хлябанье в современной литературе», *Северный гусляр*, 9, 1915.

В «Автобиблиографии» (см. прим. к «Автобиографии») упоминается еще один псевдоним — А. В. Беломорский. См. также *Словарь псевдонимов*, 1 И. Масанова (стр. 153). Масанов указывает и на сотрудничество Туфанова в *Рудине*, *Современном слове* и *Вечерней копеечной газете*.

13. «Мое мнение о задачах журнала», *Северный гусляр*, 3, 1915 (стр. 1-4). *Северный гусляр* (1914-1915). Подзаголовок: «Еженедельный журнал учащейся молодежи в пользу семей павших в бою воинов», начиная со второго номера 1915 г. — «Еженедельник молодой надпартийной интеллигенции» (Ред.—издатель А. А. Васильев). Об этом журнале см. критическую статью М. Смелина «Гусляры» (газ. *День*, 50, 21 февр. 1915, стр. 3); Студента Н. С. «Студенческий журнал» (*Голос жизни*, 9, 1915, стр. 10-11); Н. К-на «Современная молодежь» (*Голос жизни*, 16, 1915, стр. 16). О Туфанове в этот период: А. Крайний «Зори ли? Грядущего ли?» (*Голос жизни*, 17, 1915, стр. 9-10). На эту статью Туфанов отвечает работой «Идейное хлябанье в современной литературе» (*Северный гусляр*, 9, 1915, стр. 33-34).

14. «Ныне отпускаем», *Северный гусляр*, 4, 1915 (стр. 49-62).

15. «Я и ты в тенях и он в маске», *Северный гусляр*, 3 (стр. 19-28) и 4 (стр. 17-26), 1915.

16. «А между тем Малларме, Эдгар По, Метерлинк, Бодлер и Мариетти все более и более овладели мной <...>» («Автобиография»).

17. «О поэзии Игоря Северянина», *Северный гусляр*, 6, 1915 (стр. 33-40).

18. О чистом созерцании Шопенгауэр пишет в книге *Мир как воля и представление*, отрывки из которой Туфанов цитирует в статье «О жизни и поэзии» (см. приложение). См., например, статью «На пути к вечной юности» (*Северный гусляр*, 10-11, 1915, стр. 35-38). Тема «вольного созерцания» подтверждает также знакомство Туфанова с основами медитации и восточной оккультной традиции.

19. В статье «Идейное хлябанье в современной литературе» (см. прим. 13) Туфанов пишет об этом сборнике так: «<...> мы, молодые, начинаем понимать теперь 'Будем как Солнце' Бальмонта на иной психической глубине, до которой не достигал и сам Бальмонт, когда

создавал свою Великую книгу».

Первая часть сцены «Я и ты в тенях и он в маске» (см. прим. 15, стр. 28) заканчивается следующим двустишием:

Я солнце полюбил в челне

Всегда горю в его волне

20. В ст. «Символическое творчество и любовь» (*Северный гусляр*, 5 и 6, 1915, стр. 13–20 и 15–20; перепеч. в журн. *Жизнь для всех*, 12, 1916, стр. 1357–1368) Туфанов приводит в переводе сонет Бодлера из книги *Цветы зла* «Соответствия» ("Correspondances", 1857), который, по мнению поэта, «представляет своего рода программу символизма» (стр. 16–17).

В эту же статью включен перевод стихотворения Малларме «Замерзающий Лебедь» ("Le vierge, la vivace et le bel aujourd'hui...", 1865) (стр. 17–18). См. также переводы Малларме в кн. *Эолова арфа*: «Вдох» ("Soupir", 1864) (стр. 19), «Спящая» ("La dormeuse") (стр. 25), «Осенняя жалоба» ("Plainte d'automne", 1864) (стр. 39). В свою очередь «Спящая», — перевод Малларме поэмы Эдгара По «The Sleeper» (1831–1845).

Туфанов переводил и с английского языка (см. «Автобиографию»), являвшегося предметом пристального внимания поэта при исследовании согласных фонем. Звучание его музыкальных заумных стихов подчас имитирует английский язык. Например:

Am'lazurneen

Amol'ažur'bl'ul'ovedrimen

An l'il'l'ižur l'al'el'rassijvju sann

Aml'ul'essan

Aml'užurvijen

L'okl'el'žurl'il v'l'el'ras an sannplajen

An sannžur' sprin'ij2ves vmin'in'vijsy

Aml'ul'essij

Amluzurn'een

РО ИРЛИ (Пушкинский дом), ф. 172, ед. хр. 347.

21. Северянин И. *Ананасы в шампанском*, Поэзы, М., изд. «Наши Дни», 1915.

22. Об индивидуализме см. вышеупомянутую статью «Идейное хлябанье в современной литературе», направленную против позиции А. Крайнего (З. Гиппиус) и Д. Мережковского по отношению к инди-

видуализму. В примечании к сцене «Я и ты в тенях и он в маске» (см. прим. 15) поэт пишет: «... я, поэт Эго-Центрист, печатаю трагический символ» (4, стр. 20).

23. Изучив типографическое дело, Туфанов сам печатал свои произведения, чтобы «быть свободным в творчестве и не продавать стихи по заказу шаха персидского» («Автобиография»).

24. Однако, из предисловия к «Золовой арфе» следует, что в сборник не было включено ни одного стихотворения, написанного до 1914 года:

«Все написанное до 19 июля 1914 года, накануне всемирной войны, отдано огню на исправление» (стр. 12).

25. См. прим. 20. См. также стихотворение «Под веерами каштана» (Золова Арфа, стр. 26):

«...» Благославляя, нимф забыл я, как Эол,
под ветрозвоны зачарованной души,
и в синевысь пламенную ушел. «...»

«...» Мои стихи — золоарфовый хорал «...»

В стихотворении «Поцелуй» (стр. 65):

«...» с цветами я, как с арфой Эол,
живу, не умирая никогда.

Музыка золовой арфы — вариант «птичьего пения», о котором речь пойдет дальше.

26. См. прим. 20.

27. Музыка посвящена различные статьи Туфанова. Можно сказать, что стихи поэта фундаментально музыкальны. В статье «Обзор журналов-еженедельников» (*Северный гусляр*, 3, 1915, стр. 9-12) автор пишет: «Музыка — глубочайшее из искусств, в ней отражение чистых, вечных, общечеловеческих идей» (стр. 9). В статье «По поводу предстоящей постановки оперы Дебюсси 'Пеллеас и Мелизанда' на сцене музыкальной драмы в Петрограде» (*Северный гусляр*, 8, 1915, стр. 11-14) Туфанов отмечает, что «музыка — самостоятельное искусство и самое могучее» (стр. 11), потому что, в противоположность поэзии, она не испорчена идеями. В рецензии «Учебник по теории музыки (Пг., 1916)» (*Природа и люди*, 15, 1917): «Вместе с распространением идеи инструментализации поэтической речи и пробуждающимся интересом к творчеству Ст. Малларме, заметно изменяется в последние годы в культурных верхах взгляд на поэзию. «...» Вот почему в последние годы замечается повышенный интерес к музыке «...»».

28. Статья «О жизни и поэзии» перепечатана в приложении.
29. «Всего ближе мне теперь Бергсон...» («Автобиография»). О Бергсоне см. также прим. 1 к статье «О жизни и поэзии».
30. Понятие *текучести* — ключевое понятие поэтики Туфанова, связанное с *беспредметностью* (т.е. в поэзии с заумью). Жизнь текуча, поэтому надо писать *текуче* (*беспредметно*), чтобы правдиво изображать ее. См. второй пункт «Декларации» в кн. *Ушкуйники*: «Заумное творчество беспредметно в том смысле, что образы не имеют своего обычного рельефа и очертаний, но, при расширенном восприятии, 'беспредметность' в то же время — вполне реальная образность с натуры, воспроизведенной 'искаженно' при текучем очертании».
- Понятие *текучести* встречается и у Д. Хармса. Например, в трактате «Одиннадцать утверждений Д. И. Хармса» (1930) ученик Туфанова пишет следующее: «Новая человеческая мысль двинулась и потекла. Она стала текучей. Старая человеческая мысль говорит про новую, что она 'тронулась'. Вот почему для кого-то большевики сумасшедшие. (...) Один человек думает логически; много людей думают *ТЕКУЧЕ*. (...) Я хоть и один, а думаю *ТЕКУЧЕ*». (ОР ГПБ, ф. 1232 Друскин Я.С., ед. хр. 371).
31. Одними из первых публикаций по этой проблеме были переводы произведений С. Хинтона *Четвертое измерение* и *Эра новой мысли* (Пг, Новый человек, 1919), оказавшие сильное влияние на развитие творческой мысли десятых и двадцатых годов. См., например: С. Маковский «Новое искусство и четвертое измерение», Аполлон, 7, 1913 (стр. 53–63) (по поводу сб. «Союза Молодежи») и, в особенности, работы П. Д. Успенского *Tertium organum, ключ к загадкам мира* (1911, 1916) и *Четвертое измерение* (1913, 1914). В последней Успенский пишет, что искусство — это «способ познания высшего пространства», поэтому оно стремится к четвертому измерению. Эти размышления легли в основу теорий М. Матюшина о «расширенном зрении» и «затылочном восприятии», о которых речь идет ниже. О Матюшине и четвертом измерении см. кн. М. Лодыженского *Сверхсознание и пути к его достижению*, СПб, 1912 («Индийская Ража-Йога и Христианское Подвижничество»).
32. Многократное упоминание в статьях Туфанова фамилий Овсяннико-Куликовского, Бодуэн-де-Куртенз, Вундта, Гумбольдта, Пауля и Веселовского подчеркивает интерес писателя к языку с нескольких точек зрения: лингвистической (артикуляция, проблема

лингвистического знака и т.п.), физиологической (восприятие звуков нервной системой) и этно-исторической (происхождение языков).

33. Статья перепечатана в приложении. К сожалению, нам не удалось найти статью Туфанова «Метрика, ритмика и инструментовка народных частушек», опубликованную в *Известиях архангельского общества изучения Русского Севера*, 1-2, 1919, по-видимому, первую его работу о частушках.

34. См. прим. 3 к этой статье. Интересно отметить, что подзаголовок фонетического стихотворения «Улыбкам всех Елен» (*К зауми*, стр. 32) — «частушки»:

Lil'bi l'umiachovej
Olazuren plamenej
solnoglason'ki l'il'but
plameneja l'ul'neby <...>

Эта «частушка» переиздана с кратким комментарием в журн. *И верри*, 31-31, 1983 (стр. 125-126). О частушках см. также прим. 50.

35. Это напоминает работы Ю. Тынянова того же периода об установке произведения. В своей статье «Ода как ораторский жанр» (1922) (в сб. *Архаисты и новаторы*, 1928) Тынянов, разбирая оды, практически высказывает те же мысли, что и Туфанов о частушках, говоря, что в оде установка произведения на произнесенное слово является его главным конструктивным принципом (*доминантой*), т.е. принципом, деформирующим семантические единицы.

36. См. прим. 4 к этой статье.

37. Стихотворение «Весна», опубликованное и проанализированное самим автором в кн. *К зауми* (1924), — показательный пример этого процесса. Двойные гласные указывают на долготу слогов:

s'iin' sôôn	s'ii selle	sôông s'e
siing s'eelf	s'iik signal	s'eel's'in'

Надо отметить, что слово «сигналь», которое является ключевым понятием лингвистики, встречается в других фонетических стихотворениях. Например, «Tii'kmob»:

tinvii rodbiimved l'ûûkl'et suuto siignal'

38. Опять-таки близость с теорией Тынянова о ритме, как факторе «осмысления». В замечательной книге *Проблема стихотворного языка* (1924) он пишет, что ритм является главным деформирующим

элементом, т.е. *конструктивным фактором* стихотворного языка.

39. Мысль о том, что звук надо считать жестом, способным воздействовать физически на слушателя, была широко распространена. Очень интересна в связи с этим статья Е. Д. Поливанова «По поводу 'звуковых жестов' японского языка» (*Сб. по теории поэтического языка*, 1, Пг., 1916), в которой автор говорит о слове как об «условном ряде звуков». Только жест оказывается произвольным, поэтому поэзия должна, посредством звуко сочетания, стремиться к звуковому жесту, преодолевая, таким образом, произвольный характер лингвистического знака.

О Вундте см. прим. 25 к статье «Освобождение жизни и искусства от литературы» (в приложении).

40. Отзывы критики на книгу *К зауми* редки и отрицательны. Например, Р. Жуков в статье «О поэзии 1923 года» (*Зори* (Пг), 2, 1924) пишет: «Разрешите отметить и курьез. Злые языки винят в этом курьезе 'формализм'. Плоды-де формалистов! Увы это от 'Лефа', от той его ветви, которая до сего момента бредит 'речевой', 'заумью'. От той его группы, для которой, как для хорошего граммофона, все пластинки подходящи. Курьез этот — книжечка 'К зауми', где все — заумно, кроме фамилии автора: А. Туфанов.» (стр. 11). Далее Жуков просит Туфанова перевести стихотворение «Весна» на русский язык! См. также отрицательную рецензию Несмелова, *Книгоноша*, 11, 1924, стр. 9.

41. Тынянов Ю., «О Хлебникове» (1928). Статья переиздана в первом томе *Собрания сочинений* В. Хлебникова, Мюнхен, W. Fink Verlag, 1968 (стр. 19).

42. В. Н. Григорьев, *Грамматика идиостиля*, М., Наука, 1983 (стр. 110–111).

43. Однако, статьи Крученых о заумном языке писателей, вовсе не являющихся заумниками (среди них даже прозаики), доказывают, что даже самый радикальный заумник пользовался этим термином для определения звуковых приемов. См. книгу *Заумный язык у Сейфуллиной, В. Иванова, Леонова, Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др.*, М., изд. ВСП, 1925.

44. См. у Крученых анализ звука «ю» и об анальной эротике: *Малахалия в капоте*, Тифлис, 1919 (переизд. в сб. *Избранное*, Мюнхен, W. Fink Verlag, 1973); «Предисловие» к кн. А. Чачикова *Крепкий гром*, М., 1919, в котором он говорит о «качестве» Тютчева.

45. Название предисловия В. Маркова к переизданию произведений

Крученых: «Kručenyh, Russia's greatest non-poet» в кн. Избранное, Мюнхен, W. Fink Verlag, 1973 (стр. 7).

46. Как отмечает Н. А. Нильссон, «...this 'zaumnyj jazyk' has a phonemic structure which is not yet linked by tradition to a fixed meaning, and it is consequently able to suggest various 'meanings' or 'interpretations'». Nilsson, N., «Kručenyh's Poem 'Dyr bul džyl'», *Scandoslavica*, 24, 1978 (стр. 143). Об этом стихотворении см. также ст. М. Марцадури «Sensi i suoni nella zaum' di Kručenyh», *Lingua e stile*, 1, 1980.

47. Декларация слова как такового, СПб, 1913, переизд. в кн. *Апокалипсис русской литературы*, М., 1923.

48. Там же.

49. О проблеме заумного языка см.: И. Р. Деринг-Смирнова и И. Смирнов «Исторический авангард с точки зрения эволюции художественных систем», *Russian Literature*, VIII-V, 1980 (стр. 403-468); G. Janecsek, «Zaum' as the recollection of primeval oral mimesis», *Wiener slawistischer Almanach*, 16, 1985 (стр. 165-168); K. Jensen, «La poetica del lettore. La poetica 'zaum'— dei futuristi russi» *Il verri*, 29-30, 1983 (стр. 7-14); K. Kuzminsky, «Infantilismo e zaum'», там же (стр. 63-71); J. Lanne, «Il linguaggio trasmentale», там же (стр. 76-94); M. Marzaduri, «Il futurismo e le teorie del linguaggio trasmentale», *Il verri*, 31-32 (стр. 5-55); D. Mickiewicz, «Semantic Functions in Zaum'», *Russian Literature*, XV-IV, 1984 (стр. 363-464); Т. Никольской «Взгляды Тынянова на практику поэтического эксперимента», *Вторые тыняновские чтения*, Рига, Зинатне, 1986 (стр. 71-77); N. Nilsson, «Futurism, Primitivism, Avant-garde», *Russian literature*, VIII-V, 1980 (стр. 469-482); еро же «The Sound-poem: Russian zaum' and German dada», *Russian Literature*, X-IV, 1981 (стр. 307-317); В. Шкловский «Заумный язык и поэзия», *Сб. по теории поэтического языка*, 1, Пг., 1916 (и *Поэтика*, Пг., 1919).

50. В «Заумии» — предисловии к книге *К зауми*, Туфанов пишет, что частушки, как и заумный язык, опираются на «непосредственный лиризм» (в противоположность «прикладному лиризму» таких поэтов, как Пушкин, Лермонтов и т.п.), основывающийся на *дбижении* и тем самым являющийся «стремлением к недумаящей природе»: «Нашему народу свойственно ощущение жизни в *дбижении*, поэтому в стиле его песен господствовал прием психологического параллелизма, по признаку движения, и в эволюции приема у него, на смену параллелизму, идут аккорды согласных и гласных звуков (фонем)

— при песенном произнесении частушек» (стр. 8).

51. Эта статья перепечатана в приложении. Необходимо подчеркнуть, что в основе этой и другой, написанной пятью годами раньше статьи «О жизни и поэзии» (1918), лежат те же самые мысли Бергсона об «ускользающей жизни».

52. Стр. 9. О проблеме *движения* см. дальше.

53. Эти рассуждения напоминают, конечно, мысли В. Шкловского, изложенные в канонической статье «Искусство как прием» (1917) (*О теории прозы*, М., Федерация, 1929, переизд. в «Ардисе», 1985), в которой он отвечает на фразу «искусство — это мысли образами» следующими словами: «Образы — 'ничьи', 'божьи'. Чем больше объясняете вы эпоху, тем больше убеждаетесь в том, что образы, которые вы считали созданными данным поэтом, употребляются им взятыми от других и почти неизмененными. Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов и, в частности, гораздо больше к расположению образов, чем к созданию их» (стр. 8-9).

54. Например, в приведенных ниже строках Хлебников наделяет отдельные буквы определенным значением, подтверждая тем самым свою мысль о возможности преодоления произвольного характера языкового знака:

С — собирание частей в целом (возврат)

О — увеличивает рост

Н — обращение в ничто весомого

СОН — где в тело приходит ничто.

НОС — где ничто приходит в тело., «Неизданная статья»

(1913), *Собрание сочинений*, т. V, Л., 1933.

Та же самая мысль выражена в трактате «Наша основа» (1919-1920). Хлебников пишет: «<...> словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова». Трактат переизд. в кн. *Творения*, М., «Советский писатель», 1986 (стр. 624).

55. Ал. Т-в, «Памяти Велимира Хлебникова», *Новости* (Пг), 8, 17 июня 1922 (стр. 3). Об этом же свидетельствует и следующее объявление: «В одну из ближайших литературных 'сред' Дома Литераторов А. Туфановым, после произнесения звуковых стихов и драмлирия 'В Золиу к Аляйме', будет предложено организовать кружок памяти поэта Хлебникова. Выступление 12 июля показало,

что молодые поэты, имеющие уклон в сторону 'вортицизма', не объединены, и выступление Туфанова было единоличным и единственным в Петрограде», «Кружок памяти поэта Хлебникова», *Новосты* (Пг), 9, 24 июня 1922 (стр. 3). О 'вортицизме' см. прим. к «Автобиографии».

56. *К зауми*, стр. 8.

57. См. полное название «Автобиографии»: «Автобиография Председателя Земного Шара Зауми Александра Туфанова». Точно такое он подписывает и «Декларацию», открывающую книгу *Ушхуйники*. Об этом см. до сих пор неопубликованную статью Т. Никольской «Заместитель председателя Земного Шара».

58. В опубликованной в приложении статье «Обзор художественной жизни» Туфанов употребляет это слово в совсем другом значении, называя себя и своих единомышленников «текучими становлянами» (о текучести см. прим. 30).

59. Как отмечает Т. Никольская в упомянутой статье (см. прим. 57): «Поэтика Крученых не оказала на Туфанова существенного влияния. Выделяя роль Крученых — основателя заумного языка, Туфанов подчеркивал, что в отличии от эмпирического пути Крученых он идет хлебниковским 'научно-символическим путем'». Там же Никольская пишет о Е. Гуро: «Одно из фонетических стихотворений Туфанова посвящено неопубликованной повести Е. Гуро 'Бедный рыцарь'*, с которой Туфанова познакомил М. Матюшин. В этом стихотворении содержатся аллюзии на знаменитое стихотворение Е. Гуро 'Финляндия'». *«'Бедному рыцарю' Елены Гуро», *К зауми* (стр. 30).

60. *К зауми*, стр. 8-9.

61. О звуковых жестах см. прим. 39.

62. О «непосредственном лиризме» см. прим. 50.

63. О «текучести» см. прим. 30.

64. Две эти статьи и третья, касающаяся «Выставки произведений художников за 1918-1923 г.г.», опубликованы под общим названием «Обзор художественной жизни» (*Красный студент*, 7-8, 1923) и переизданы в приложении.

65. Та же самая мысль заключена в афоризме Д. Хармса: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется», *Аврора*, 7, 1974 (Публ. В. Эрля).

66. Об этой выставке см. в прим. к статье «Обзор художественной жизни».

67. В журнале *Жизнь искусства*, 20, 1923. См. также трактат М. Матюшина «Опыт художника новой меры» в кн. *К истории русской авангарда*, Стокгольм, 1976 (Публ. Н. Харджиева). Этот трактат был впервые опубликован на украинском языке в журнале *Нова генерація*, 11, Харьков, 1928.

68. О четвертом измерении см. прим. 31.

69. Первые «основы заумного мироощущения» (*Умшуйники*) — основы «физиологические: периферическое зрение, наряду с центральным, условным».

70. Необходимо отметить, что в книге *К зауми* этот анализ проиллюстрирован рисунками художника Б. Эндера, одного из самых активных участников «Зорведа». Во вступительном слове он говорит, что цель таблицы речезвуков — «ориентироваться в звуках речи в отношении к цвету и форме» (стр. 46). Каждому речезвуку соответствует определенный рисунок, что еще раз доказывает желание Туфанова найти общее для всех видов искусства художественное выражение.

71. В статье «Орден заумников» (*Russian Literature*, XXII-1, 1987, стр. 85–95) Т. Никольская отметила многократное повторение темы «птичьего языка» у Хлебникова:

Породе русской вернуть язык
Такой,
Чтоб соловьиный свист и мык
Текли там полной рекой

и у Туфанова:

Игрою губ мы в птичье пенье
Людскую душу погрузим
Вне протяжений и без тени

Тогда растает смерти дым (*К зауми*, стр. 41)

Впервые статья была опубликована по-хорватски: «Red zaumnika», *Rajtovnik ruske avangarde*, 4 (Zagreb), 1985. В обеих публикациях авторство ошибочно приписано С. Сигову.

72. «Слово об искусстве» впервые публикуется в приложении.

73. Туфанов предполагал возможную совместную работу с «Зорведом», поскольку, по его мнению, лишь эти художники были способны воспринимать действительность «затылочным зрением», т.е. «расширенным смотрением под углом в 360°» и, таким образом, «вызывать ощущение движения» (ст. «Обзор художественной жизни», см. ниже).

См. в этой же статье фразу: «Художественные построения 'Зор-веда' выводят идею прекрасного и вызывают ощущение движения, 'ничего не изображая' (Матюшин, Эндер, Гринберг)».

ОБ ОБЭРИУ см. прим. 81.

Фамилия Эйнштейна часто встречается в работах Туфанова. Например, в статье «Слово об искусстве»: «... при дальнейших открытиях Павлова, Эйнштейна, Марра и других, и делаем попытки художественного оформления новых представлений при текущем рельефе вещей, с их сдвигами, смыканиями и смещениями и с устранением обычных соотношений между природой, человеком и стихиями» (см. приложение).

О И. Павлове см. также четвертый пункт «Декларации» в книге *Ушагиники*: «Заумь воскрешает функции согласных фонем через палеонтологию речи и генетическую семантику, опираясь на физиологические опыты академика Павлова <...>».

74. См. прим. 57 и 71.

75. Даже в словаре В. Казака, *Lexicon der russischen literatur ab 1917*, Stuttgart, A. Kroner Ver., 1976, как впрочем и в дополнительном издании в *Arbeiten und Texte zur Slawistik*, 38, Munchen, 1986, нет отдельной статьи о Туфанове. См. также статью М. Марцадури «Il futurismo e le teorie del linguaggio trasmentale» (см. прим. 49); А. Александрова «Материалы Д. И. Хармса в Рукописном отделе Пушкинского дома» в кн. *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 год*, Л., Наука, 1980, стр. 69-73; Г. Филипова в кн. *Николай Браун*, Л., 1981, стр. 28-36; маленький отрывок, посвященный поэту, в кн. С. Витале *Per conoscere l'avanguardia russa*, Milano, A. Mondadori, 1978. Филипов пишет, что Туфанов «<...> призывал к опрощению, предрекал и пытался философски обосновать искусство, теперь получившее название 'попарт'» (!). В своих воспоминаниях «Судьба и жизнь» Л. Гумилевский пишет с восторгом о поэте; см. *Волга* (Саратов), 7, стр. 138-166 (Публ. В. Носовой-Гумилевской).

76. См. в этой статье фразу: «В ядро группы входят трое: я, Хармс и Вигилянский <...>». Туфанов иногда упоминается в записных книжках Хармса. Например: «Вторник. 8 ч. у Туфанова DSO®» (Начало 1925 г.); «Звонить к Введенскому, к Александру Васильевичу и к Вигилянскому. Сказать Туфанову что сегодня у него не буду» (авг. 1925). ОР ГПБ, ф. 1232 (Друскин Я. С.), ед. хр. 73. Из них же мы узнаем, что начинающий Хармс знал наизусть программное стихо-

творение Туфанова «Весна» (*К зауми*, стр. 35). *О сокращении DSO см. ниже комментарий к стихотворению XXII *Ушкуйников*. См. также стихотворение «DSO» (*К зауми*, стр. 43) и письмо «Заумный Орден» (в приложении).

77. «Вечер заумников» в кн. *Полное собрание сочинений* А. Введенского, Анн Арбор, Ардис, 1984 (стр. 238-239).

78. И. Бахтерев, «Когда мы были молодыми» в кн. *Воспоминания о Заболоцком*, М., «Советский писатель», 1977 (о Туфанове, стр. 64-66) (дополненное издание 1984 г., стр. 66). См. также статью

3. Штейнмана «Стихи и встречи», *Звезда*, 7, 1959 (стр. 185).

79. Слово «левый» в данном случае не несет большой смысловой нагрузки, тем не менее, и Хармс и Введенский называли себя «левыми поэтами». См. их письмо Б. Пастернаку от 3 апреля 1926, в котором они пишут: «Мы оба являемся единственными левыми поэтами Петрограда <...>» (письмо опубликовано М. Мейлахом во втором томе *Полного собрания сочинений* А. Введенского, Анн Арбор, Ардис, 1984 (стр. 227).

80. Отметим, однако, что уже в 1927 г. в книге *Ушкуйники* Туфанов использует название «Левый Фланг». На ее титульном листе значится: «Левый Фланг, Л.о.ВСП.» (т.е. «Ленинградское отделение Всероссийского союза писателя»).

81. ОБЭРИУ, т.е. «Объединение реального искусства», в которое входили Д. Хармс, А. Введенский, И. Бахтерев, Н. Заболоцкий, Б. Левин и др., было организовано в конце 1927 г. 24 января 1928 г. в ленинградском «Доме печати» состоялся спектакль *Три левых часа*, включивший в себя и постановку пьесы Хармса *Елизавета Бам*. М. Мейлах указывает на то, что на спектакль пригласили примерно 70 человек, в том числе Матюшина, и что «особый список включал приглашенных участвовать в диспуте — среди них в разделе 'Литература' названы Степанов, Петников, Эйхенбаум, Туфанов, Лившиц, в разделе 'Театр' — Терентьев, в разделе 'Кино' — фэксы, в художественном разделе — Малевич и Филонов.» («О *Елизавете Бам* Даниила Хармса», *Stanford Slavic Studies*, 1, 1987, стр. 189). Декларация ОБЭРИУ была опубликована в *Афишах Дома печати*, 2, 1928, стр. 11-13 и перепечатана Р. Мильнер-Галландом в журн. *Oxford Slavonic Papers*, New Series, III, 1970 и Г. Гибианом в кн. Хармса *Избранное*, Würzburg, Jal-Ver., 1974. В течение следующих трех лет обэриуты еще несколько раз выступали в клубах, но после ареста и ссылки Хармса и Введенского в 1932 г. (одновре-

менно с Туфановым) деятельность группы окончательно прекратилась.

82. ГИНХУК: *Государственный институт художественной культуры* (независимый филиал московского ИНХУКа). См. прим. 2. Упомянутая статья «Вечер заумников» заканчивается следующими словами: «Поэма Туфанова 'Домой — в Заволочье' будет прочитана в Институте Художественной Культуры». Неопубликованная поэма хранится в РО ИРЛИ (Пушкинский дом). См. также письмо «Заумный Орден» (в приложении).

83. *Поэты наших дней*, М., 1924.

84. М. Мейлах, «Вместо предисловия», в кн.: А. Введенский, *Полное собрание сочинений*, 1 (стр. ххiv). Одновременно был арестован целый ряд художников и писателей, среди них Хармс и Введенский. См.: А. Б. Устинов. «Дело Детского Сектора Госиздата 1932 г.» — *Михаил Кузмин и русская культура XX века. Тезисы конференции. 15–17 мая 1990 г.* Л., 1990.

85. Бахтерев И., «Последний из ОБЭРИУ», *Родник*, 12, 1987, стр. 54.

АЛЕКСАНДР ТУФАНОВ

УШКУЙНИКИ¹

(ФРАГМЕНТЫ ПОЭМЫ)

**Левый Фланг
Л. о. ВСП**

**Новгород
1471 г.²**

**ИЗД. АВТ.
ЛЕНИНГРАД**

*Храбрейшему из славян
Рыцарю Николаю,
павшему
с дружиной
Новгородских Ушкуйников
на Неленые
в борьбе с Москвой —
Баян XV века
поэму
посвящает*

О С Н О В Ы ЗАУМНОГО МИРООЩУЩЕНИЯ.

- А. Физиологические: периферическое зрение, наряду с центральным, условным.
- Б. Лингвистические: телеологические функции согласных фонем.
- В. Социальные: реакция против подавления общественностью и природой, условно воспринимавшейся — Самовщина (Индивидуализм).

ОСНОВЫ ЗАУМНОГО ТВОРЧЕСТВА.

- А. Расширенное восприятие времени и пространства (Бергсон и Эйнштейн). Время — качественное множество.
- Б. Языковые смыкания в сторону яфетических народов (баскских, вершикских и кавказских наречий).
- В. Языковые смыкания в сторону трансформаций яфетических языков.
- Г. Языковые смещения к морфемам праславянского, романо-германских, древне-еврейского, санскрита и других языков.
- Д. Генетическая семантика при воспроизведении эпох, редуцируемых в будущее и обратно — редукция современности в прошлое.
- Е. Редуцируемая в текучей мгновенности эпоха составляет жанр, например, XV столетие Великого Новгорода.
- Ж. Акустический контрапункт и трехмерные образы.

ДЕКЛАРАЦИЯ

1. Организация материала искусства при художественном развертывании в пространственной и временной последовательности должна протекать при «расширенном» восприятии и при установке на прошлое, непрерывно втекающее в настоящее.

2. Заумное творчество беспредметно в том смысле, что образы не имеют своего обычного рельефа и очертаний, но, при расширенном восприятии, «беспредметность» в то же время — вполне реальная образность с натуры, воспроизведенной «искаженно» при текущем очертании.

3. Время — качественное множество, и в зауми — нет места уму, с его пространственным восприятием времени; это — седьмое искусство — за умом.

4. Заумь воскрешает функции согласных фонем через палеонтологию речи и генетическую семантику, опираясь на физиологические опыты академика Павлова и достижения индоевропейского и яфетического языкознания.

5. Каждая из согласных фонем имеет свою функцию — вызывать определенное ощущение движения. Неполные законы функций, установленные лингвистическим путем, обнародованы в книге Александра Туфанова «К Зауми».

6. Согласная фонема — изначальный образ — ощущение, с установкой на 360°. Видение и слышание из центра по кругу, «затылком».

7. Слово-образ — ярлык на отношения между однородными вещами в движении, с установкой на основную фонему и на вещи под углом в 0°.

8. Фраза-образ — средство усиления впечатлений и устранения обычных соотношений между разнородными вещами с установкой на основные морфемы и на вещи под углом в 90° — 180°.

9. Фоенмы, морфемы и фразы брать в самой стихии языка, при условии соответствия органов артикуляции. Для ленинградских поэтов-заумников праславянский язык — основа стихийности.

Председатель Земного Шара Зауми
Александр Туфанов.

I

ПЕСНИ БАЯНА О СЕБЕ

I

По изгари в перстатихах собольих
Века перунят певною стопой,
Ликуются на заостренных кольях
Ивановых зозулиных эпох.

Какой-то полоумной плясовицей
Все семивечье в толоке поет,
Плывя в ушкуе к древней синевеце,
По овиди спадая в кипень-вир.

И в этом вире с складнем древней Руси
Я вечевать к повольникам иду:
Вернуть себе родных полей улусы
С пастушьей песней-пляской под дуду.

II

При заявьи красна слонушка
В годы робьи Ростиславовы*
Сел при постриге
Я на коня;
С той поры в лесной сторонушке
В память Софьи в Нове-городе
Бавлю были
На мшавых пнях.

А и что мне в отнем стремени
Робить ныне на чужбинушке
(Лучше песни петь
И плясать),
Коли нет ни роду-племени
У меня без града Китежа
По горам, полям
И в лесах?

Эй, подуздные, стремянные,
Выводи коня Туфанова:
Я и полымем
Не ожгусь;
Но очами оловянными
Погляжу с коня на паздерник,
Как пазгает
В подызбице Русь...

III

Вечер жизни, с желей и домрою,
Забьтище гралицей дорожь!
Журавель мой к Спасу тучи роет,[•]
Влает в голубени Крыльев рожь.

Я не знал затулья и лучины
В затмище на взводне юных вил,
И юнака женчюг по зачинкам
Гверстью в заметь вборзе куревил.

Но вода березки в лихолетье
Дрогнула, захитилась в бору,
И в тулуп дощатый на веретье
От людей я песню завернул.

С той поры, как зегзица в затине,
Бавлю были в колокол-сполох,
Чтоб уйти домой на журавинник —
На Прислон, сквозь конопляный лог.

IV

Кручины суметь в Волхове* с волною
Вскипает к релям были мостовой,
И я в ушкуе понизовым Ноем
Ищу земли, полей, простора над травой.

О, не удай, не удавай, поляне,
Поэта сердце — белый лебедин,
Поющий песню удали славянам,
И в ворожке девичьих рук овин.

Что мне мосты в былое, замки, гридни,
Цари, трибуны, Кремль с его тюрьмой,
Когда над паленицей храм Обиднин
Чернеет ночью, как на срубах мох!

Пришел я с релок Руси к полеванью
С самим собой на Волховом мосту,
И, побежденный, слышу призыванье:
— О не удай! — в ворота сердца стук.

Я с детства Ваеньгу[®] и Шиленьгу[®] с Двиною
И Шенкурск[®] в Заволочьи[®] полюбил
За то, что пять веков Буслаева волною[®]
Катили мы от Ново-града быть.

Что мне судьба Китая и Европы
И дым из труб на вражьем берегу?
В веках все это листодера опаль...
А у меня в стихах веснуется загул.

V

Березка к забытицу притулилась,
В зачинках захиталась кликовых,
К кажной речи глух зеленый клирос,
Не выплывает жито из травы.

....

Китицу были годы изотнули,
Алатырь туги в гралицы ушел —
Куда, куда исхизнул Руси улей
И красных звонов шемаханский шолк?!

....

Закуревили древних истуканов...
Но слышно, — снова тюкает сорынь!
О, внук Стрибожий* и баян — Туфанов,
Меня, березку, песнями затынь,

....

Но так, чтоб желю грели зореницы,
В клепало били звонари извек,
А под шеломом к древней синеве
Шел в кирее из дремы человек...

VI

Я медведей белых в прибое
От черкесов во мгѣ встречал
И кручине ночной изгоев
Подавал сквозь века причал.

Рассыпались ночью под пеной
Камыки забытищ былых,
А зарницы костров бесменно
Зажигали адыги из лыв.

Испокон я в море ночное
На грозу глядеть прихожу,
Ибо знаю — кручина зноем
Опаляет в горах между.

А черкес — мой брат — коломыка,
Притуленный к былому в полон,
Рассыпается он чрез прѣтыки
Под прибоѣ медвежий звон.

VII

В века закатного безволия,
С зарницами в тиши ночной,
Былины белые магнолия
Поет над моря глубиной.

В ее дыхании моря границы
Белеют сбывищем седым,
Маячат ей в лазури талицы,
Ища воложной череды.

И только кипарисов копьями
В чернину ночи кинем мы,
Молчанье влается охлопьями
В волнах у берега немых.

И стрелы сбывища притульные
Тогда бесшумные горят,
И гверстью сыплется разгульная
По овиди морской заря.

VIII

Я любить тебя буду, о, море ночное,
Только волны гнева бешено,
С камыками до кона кати
И тряси все ковчеги Ноя
С человеком повешенным —
Ибо жизни ветер затих.

Как же мне царевну-Несмеяну
С шалью черною
Не любить,
Когда я от гнева пьяный
Кручинушку неуёмную
Тоже хочу испить?!

НОЧНОЕ МОРЕ

И не надо звезд над шалью
С ухой демьянушки
На Млечном пути,
Лучше-лучше из древней шали
Кокошник Несмеянушки
С жемчугами найти.

Эх, гуляй, гуляй на просторе хмельном
Море-гульбище, море Черное,
Окна Ноевы потрясай,
А под песню разгульно-колыбельную
В ущелье горное
Поутру падет роса.

IX

Облоном желтым валится
На закате солнце с угора,
Я тропинку золотистой гралици
Продорожил к нему на море.

И бежал, спешил по взодням
Запененной натиши синей,
Неужели в веках сегодня
Без Прислона меня покинет?

Заблудился в косматых соснах
Посиневших колышней с пеной
И под песню зарева весен
Бездорожьем толкался в стены.

Без затины, притулья ночью
С той поры брожу коломыкой,
Надо мною темные клочья
Понависли с Прислона претыкой.

Х

Адалень в облонёке месяца
Из надморья маячит мне,
А на росстани нежить бесится,
По облесью стало темней.

Притулйся я с неулыбою,
Адаленью той полонен,
Но цека разливались лывою
И оброснули жизни лен.

Я не знаю, как от кручинушки
На Прислон от креста уйти?
Не запеть ли опойце «Лучинушку»
И с пицалью засесть в затин,

Чтобы знала Русь светлоокая
Что лугарь стрелу притулил,
И, маяча колом над осокою,
Он спешит на позвон земли.

ХІ

Исконї от ѣгнища изгоны
К лукоморью по рекам я плыл
И торил тропинки в край студеный —
Ибо прост я был из пуци лыв.

Истужѣл я тугу в семивечье,
Изотнѣл претыки на пути
И в шеломе с голбцем на заплечьи
Гою Русь — последний мой затин.

Наклобучу голбец на погосте,
Гверстью кину гром из муравы:
— Здесь — в тулупе деревянном кости
Вабят испокон: иду на вы!

А когда конем просторым без запыхи
Я и сам под голбец тот уйду,
Напишу врагам: не поминайте лихом,
Ибо я — отбыл на взводне череду.

II

В НОВЕ-ГОРОДЕ

XII

С колчаном стрел глядит зазимье
За прясом сбойливых веков,
Придет Стужайла* в белом гриме —
Ухитьте избы на Покров.

Но паробок с Студена-моря,
С кряжистой песней, как овин,
Уж не сорынит на просторе,
Где бродит сбойный половчин.

Крушила* стужею пазгаёт
Перуну в золото брады,
И листопадью веет в мае
На Запорожьи у воды.

Вот он плывет с Кариной, Желей,
Перун плывет над стругой, к нам,
Чрез октябрины, крест и кельи
И елинкам в цветень по волнам...

ХІІІ

- Перун. Крёсу нет тысячелетье,
 Что за сѡром на Руси
 Все иконы на повети
 Ратай вновь повыносил?!
- Желя. ■ Размычем смагу
 По пепелищу,
 У них — все изгарь
 Перун и Крест...
- Карина. ■ Ох, тошно в сваде!
 Чего мы ищем?
 Начнемте мизгить,
 Сзывая в лес...
- Перун. В лес сзывать! сорынь в бечевке?
 Дышло потных лошадей?
 Нет, стрелу на изготовку
 Лучше брать для них в воде!

Погляди — толпа гогочет,
Как в татарском табуне,
И наседкой в сене клохчут
Все баяны при луне...

Так везде — один к Прислону,
А другие — смехача...
Сволочь! в ржани души тонут,
Тают воском как свеча.

Крёсу нет тысячелетье,
Что за сѣром на Руси!
Все иконы на повети
Ратай вновь повыносил!

XIV

К чернецу в Москве на оконницу
За лепехой сорока стрекнула,
А Василий Иваныч• со звонницы
Проклял с колокольным гулом.

Не сокочет, не стрекочет,
Стаей пестрой не висит,
С той поры весь род сорочий
Стал изгоем на Руси.

....

Исполтинил, исполушил,
Сорок сороков Иван,
Петр-Владимир плюнул в душу
Под турецкий барабан.

XV

Что же ты, воровушка,
Все над гридней спишь?
Ни вприсядку, ни вприскок
Не сокочешь в тишь?

Али охлупь комоном
Истинает синь,
В облака колом стоит
Гридница осин?

Ой-ли, добрый молодец,
Не до песен мне,
Наша дремушка-дрема
Ноченьки темней.

Все девичьи поднизи
Сарафан-саян,
И боярскую браду —
Отменил в веках Иван.

На крестинах зегзицы
Вкруг березки не скачи,
А Микола на Бору
Нагорелся без свечи.

Вещая строкотушка,
С сорок-сороков,
Девки в солныше поют
Над межой веков.

Все течет измольное:
И мука царей,
И присядка и прискок
Будут на заре.

К чернецу в Кремле на оконницу
Не летай, Руси древней сорока,
А нето с опустелой звонницы
Ошпарят тебя ненароком.

**Петр-Владимир-Иван челобитную
Ополтинил и ополушил.
Не садись на курень сбитенный:
Там внутри в троеклинке уши.**

XVI

Не белы снеги
разметелились,
То Семик Руси
на почестен мир,
К гулу Масляной
колесом идет...
Эй, широкая
и веселая,
В понедельник Семик Встречай!

Не сосновый бор
порасхлябился,
Не бежит в Прислон
Руси Святослав,[■] —
Это *вторника*
хмельный заигрыш
С *середой* в меду
раскатилися
По широкой горе *четверга*.

НА МАСЛЕНИЦЕ

У-ух, гуляй в *пятюк*
Тройка эсэсэс,
На вечерках тещ,
половина зять,
А в *субботушку*,
уж к золовушке —
К китой-матери
и разэнтакой
На посиделки еще вали!

Гей, в прощенный день
Славянин, проснись,
С хмельной Масляной
выдь на проводы,
Нас честной Семик^а
с пира-гульбища
Всех зовет прийти
под березничек —
На зеленые святки весны.

XVII

Э-эх вы гойте, бавьте, добры-молодцы,
Нова-города повольнички,
Страду страдити пришел черед
От Москвы во русальное да заговенье...

Хороните кострому* да во Каял-реке,
А на стогнищах да жгите костры,
Гудит колокол по всем концам
Руси к вечу самотечному.

ПЕСНЯ МАРФЫ И ВЕЧНИКОВ

Так с места вечевого Марфа
Века смыкает над Кремлем,
Кастричит огневою арфой
И свечи ставит вверх комлем.

....

«Вали! — кричат — в ушкуи с дома,
А сельские, рубись с сохи!
Ух, костоломы, джубейломы,
Распроерыньматьфтынтрухи!

XVIII

Ново-града вольница,
Буйная застольница,
Коли власть не ко двору,
Выйдем с кличем: — К топору!

Ой, люли по топору!
Ух, люли, не ко двору!

Али нёгде головы
Нам сложить по олову?
Не пора ли — ух! точить
Притупленные мечи!

Эх, люли, люли, мечи
Не пора ли нам точить!

III

НА СЕВЕРНОЙ ДВИНЕ

ХІХ

К берегу дружились ушкуи
С отгулом веснянок в лесу,
Половодица с разгулом бушуют,
Долюшку на колышень несут.

....

Когда дрогнула вода на Егорья,[■]
Ватаман воляге повелел —
Насадить повальяжней топорьё
И разбойную песню запел:
Эй, разбойная вольница, родная,
Али в годы досельные
Заживнее-да мы не бывали?
Аль для нас только долюшка голодная,
С топорами да артельными?
Слышь, воляга, о секирами из стали!

И възгѡвоят тут добры-молодцы
Со двухсот ушкуев да разбойных:
Уж ты гой еси, ватаман-свет Никитушка,
В топоры пора нам погосты брать.

....

К берегу дружились ушкуи:
С нашим-де умом не в горохе сидеть.
А зѣгзицы в бору кукуют:
Отворяй, белоглазые,⁹ клеть!

....

Гра́лицы лук у Соловок⁹
Бродят, как спелая рожь:
Когда кольем вружат еловым,
Грунью от смерти не уйдешь.

XXI

То не леший лесом да божьим похрял
В Ерофеев день лесины примял —
У-ух тьютееньпифпафлинь
На рогатину Иванка подкинь!

Царь Иван с Москвы идет на двинян
Со пищалями ведет устюжан...
Э-эх, елиих, Ерофей-Ерофей,
По рогатинам Иванку развей!

XXI

То не щука разгулилася по заводи,
В берегах Двины — за теплым гнездом,
Разгулялись косари-повольнички
Супротив холопей да Ивановых.

Уж ты, гой еси, милица
Марфина, мни,
Мни костерь, кострому схорони,
Задвини!

....

Не косарь гуляет по дубровушке,
Валит леса темную головушку,
Летуны гудят по поднебесью,
Самострелы трещат да подкашивают...

Уж ты, гой еси, мялица
Марфина, мни,
Сдвинь костерь и в Двине схорони,
Задвини!

XXII

Ушкуй- Что я вижу? Что вижу я? Что?
ник. Эсозс-дээсо?• Что за знаки?
 Кто мне кажет Москву в решето?
 Аль у вольницы сердца наkipь
 Не страшна уж Иванку-царю?
 И он посмех над нами мычет?
 Разве царские воины рюх
 Не лежат под угором без клича!?

Схимник Слушай, сыне! Слушай!.. слушай...
Соловец- Стружочек чайцы нырю по струе
кого мо- В веках бежит и брызжет крушьем.
настыря Не всем в язык — игла, о, сыне, с острием...
 Сэйваурсоул дээсо, мой сыне,
 «Спасите душу» — бает нам плита.
 Заходим чужнем был он в той пустыне,
 Где славянин свою утратил тавль.

Ушкуйник. Посто́й, ста́рик, иль ты снобродишь,
Иль я дремо́ю обуя́н?
Иль се́но были́ ты зароди́шь
Тропо́ю навье́й на Ма́йдан?
Нет, нет! Уж, ви́дно, с перепо́ю
Роди́лся в но́чь я в то́й стра́не,
Где Ру́сь са́ма се́бя не по́мнит
У чу́жаков на но́вине!

Схимник. О, сын бесплотный, дух над схимой!
О, па́мять ра́достей бы́лых!
О, не бе́ги мо́гилы́ ми́мо —
Во́зьми ме́ня в Ма́йдан из м́глы.

XXIII

Марфа. ...Ох, да не знает она неве-еда-ает
Моя родима-то Русь ма-ату-ушка,
Что ейно дитятко-то де-ела-ает...
Ох, нет у Руси-да веча во-ольно-ого
И не знать ей улоцек широ-оки-их,
Ох, не ступать ей, нашей жа-алостнице
На красное-то на крыле-ещю-ушко,
Ох, да не класть-то ей белы ру-уце-еньки
Да на скобы-те-да на сере-ебре-ены,
Ох, не снимать ей дверей с пе-ете-елек.
Да во Кремле царя моско-овско-ого.
Ох, Русь в Нове-городе не шата-аи-итце
Да со гостями не меша-аи-итце.
Ох, ей не пить вина замо-орско-ого,
Не гулять с медами стоя-алы-ими,
Ох, да родима Русь да ма-ату-ушка,
Да не знать тебе пира хме-ельно-ого...

Воевода Марфа, Марфа! Устюжане

Новинный. На карбасях к нам идут!

Марфа. Охти мнешеньки да растошне-охо-онько,
Да ох моему сердечюшку да тяжеле-охо-онько.
Да подыму свой зыцьной го-олосоцек
Покатись-ко ты как золотой клубо-оцик
Да через улоцьки наши широ-оки-ие,
В быстру реценьку глибо-оку-ую,
Да катись через чисто по-олю-ушко
К божьей-ниве — Руси-ма-ате-ери.
А уж вы дуньте, ветры-вихри бу-уйны-ие,
Да вы со всех-то ох сторо-оно-оцек,
Вы пески развейте желты зыбу-уцы-ие,
Ох, расступися-ко ты, мать сыра-а-зе-емля,
Да расколися-ко гробова-а до-оска,
Да уж ты свейся бел-тонко-ой са-аван,
Да развейся полоте-оны-ишко,
Разбудися ох, Русь ты ма-ату-ушка,
Возведи свои очи-те я-асны-ие,
Да ты отворь-ко уста са-аха-арны,
Да отшиби-ко ты руки бе-елы-ие,
Да руцьки белы от ретива-а се-ердца,

От ретива сердца да от жела-аньи-ица,
Да уж ты дай мне благослове-еньи-ице,
Да от того сердца да от жела-аньи-ица...
Ох, и эка была я не смы-ысле-ена,
Эка деушка да не разу-умна-ая,
С того ль свету ждала вы-ихо-одцов
Сыновей своих двух во-ои-инов,
Да эо сдумано да сга-ада-ано,
Не звонят про что трапе-езни-ики,
Не читают попы-дья-ако-оны,
Ох не поют церковны приче-етни-ики...

Воевода Марфа, Марфа! Царь с холопьем
Новинный. На карбасях будет здесь...
Марфа. Мы... разбиты?! Что нам делать? Мы разбиты!
 Лѡхом Русь стоит с крюками в омутѡх!
Воевода С костылями, Марфа, станем на молитву!
Новинный. Все на папертъ! — к хороводу вольных птах!
Марфа. Правду баешь! Встанем к нищим:
 Русь — костыль наш, поводырь и внук.*

ПЛАЧ МАРФЫ НА БЕЛОМ МОРЕ

- Воевода. Выбьем кру на становище,
Кинем лох в Двину!
- Марфа. Воевода, слышишь в грае
Дожг над Русью кипятком!
На Семён-день⁹ лох играет
В океане лоншаком.
- Воевода. Да... Придет пора — без крюка
Лох вернется на борок —
Не узнаем мы во внуках
Вольных птах народ...
- Марфа. Что же делать?
- Воевода. Что нам делать?
- Марфа. Нищим из славян?..
- Воевода. С костылем всё Руси тело
Пусть берет баян...
- Марфа. Ох, сердцу больно-растошнѣ-охо-онько,
За славян, за внуков Ва-аскьи-иных,
Что сложили буйны го-оло-овы
В Ново-граде за матушку Ру-усь...
- Баян. Баяны через пять веков
Озърят Марфу в радуницу,
В радельных песнях над рекой
Они обылят все, что снится...
- Марфа. Ох, растекайтесь, добры-мо-оло-одцы,
По березничками и е-ельни-ичкам;
Листья песен расковы-иливайте,
Брагу иглами распе-енивайте...

XXIV

Тугой лютою чужбинушка
Выкорчевана, изорана,
И забита чудь дубинушкой
Под крыло у черна-ворона.

Тараньте в жальник
Руси сгиблой,
За чудью в землю
Она ушла.
О, выдыбай,
Воляга, влайся, —
Над семивечьем
Густеет мгла.

Только черт с амвона выикал
О Москве с кремлевским колышнем,
И гостей накликал с лыками —
Поиграть в девичьи колышки.

О, выдыбай же,
Перунь в погосты
На Ерофея,
Бес-лесовик,
И все суслоны
В ночную суметь
Примни лесиной,
Забей в овин.

Землю роем мы рассохою,
И на игрища с оскоюю
Мы берем топор под охабень —
Очищать страну оромую.

ПЕСНЯ ИЗГОЯ

XXV

Нет у нас ни скривища,
Нет у нас ни сбывища,
Ни затулья,
Ни притулья,
А один затин.

В нашей мироколице
Кол в руках моторится,
В коломели
От купели
Дремлет осетин.

Мороком кручинушка
Ходит над чужбинушкой
И стрекавой
Над дубравой
Были вечевой.

Голбец над могилою
Шапкою унылою
На простилах
С осетином
Нас маячит в бой.

XXVI

Исконї конопелились на стрежу,
Колоколились льном во мсте,
Воевались с чудью за межу,
Когда ветер топора свистел.

....

А теперь коломьки, калики мы,
В изомшенных шлемах груним,
И Ярилов загул из тьмы
Моросит в наструйные дни.

....

Гой ты, ветер-пáздерник, дуй:
Зореницы пáзушат гнев,
А камык лежит в череду,
Куревится мести снег.

....

Исконї коломьки мы,
В журавиннике наш приют,
Окромлили весной дремы,
И под парусом конь наш лют.

XXVII

Первунчики, другунчики,
Лебеди по насту,
Кустик, свистик, навий день,
Свинка и полянка,
Шипел, вышел, половчин,
Делай дыбу из осин

Таран тугой во мге настройной
Качает стрежен в волногон.
А парус дедины ушкуйной
Полощет жеребьевый кон...

Мы гоим в натиши притульной
У взводня нарочитых дней,
Когда хмелинушкой разгульной
Кол оковылим при огне.

....

И пусть комлем свеча лякает,
И мстою лямит всю ковыль,
С крушилой в брезне пням от гая
Лудеет водополи былъ.

Мы притулились, нас кодолят,
Мы — коломыки у колод,
Но в натиши, в тени заволья
Заточник влается с колом.

Первоколки, второколки,
Зайцы по пороше,
Серной прыгните, секиры,
По головноше,
Семь, восемь, Родион,
Уходи с кодола вон!

IV

ПЕСНИ БАЯНА НА ЗАБЫТИЦЕ

XXVIII

Меня зимой на заборале
Долит дрема и куревит,
И только в летень ярой гралью
Я море пью в немую вить.

Я гоил испоконь на кручах,
Как ясень, листься истужил,
И в редине былых излучин
Ветрую с солнечной межи.

И с Беломорья вижу — мѡрок
Залужил спѡлохи былин,
И песни дедов у забора
К колчану дьявол притулил.

И снится: кѡмонь на кодоле
Грунит по овиди морей,
Топча небесное подолье,
С луной в ермолке на заре.

XXIX

Горислава чагой кычет
По Каял-реке с тугой,
Толковина стяг ее ничет,
Цвелит харалугой.

Не Карина над Русью вопит
И не Желя смагу мычет, —
Под крыльями Девы на топи
Не вои в веках понице.

То Баяновы песни-мыси
Кочуют в галицыных вежах,
И цапят седые лысины
Веков безмежных.

Причитает баян в паполёме
С Евфросиньей на заборёле,
Кличет вои на шоломя —
Дедину кресити в крамоле.

XXX

Пусто в гриднице у чаги,
А поганый половчин,
Побарая, стелет смагу
Посередь равнин.

Но над пеплом мутен гридин,
По яругам жив,
И баяном у Обиды
В храме у межи,

Лебединых крил могута,
Боронь на кону, —
Весь он в дедине словутой,
Он — даждь-божий* внук.

Там, где Желя и Карина
На реке-Каял, —
На поганных половчинов
Внук восстанет яр.

Не входите в нашу гридню:
Кнёса нет над ней,
Но черлений храм Обиднин
В пардужьем огне!

XXXI

Ватаманом с ватагой своей
На комонах белых в Нарым
Бежал я, — не помню когда;
О, ветер, ковылью развей
На миг по Оби без рынд
Короля, плывущего в даль.

XXXIII

Не шуми, мати, зеленая дубравушка,
Перед бурей в натиши притворшица.
А и ты, ветрило, Стрибожий внук,
Тимофеевой травы не ковыль на юру.

Я и сам — король — вскормлен боронью,
На Оби у нас ищу болони,
Али мне, дубравушка, в старину уйти,
Может, ветер там во хмелю притих?

Ты шумишь, а в берегу оползина
Веселянку завивает не бологомь,
Не придут к ней девушки с крестами в Семик
Хороводом с лентами зэгзицу крестить.

Ветер, ветер, цвелит туга лютая,
В круче над березкой хороводною,
Тише, тише! Братня смерть о мсте
Тутьнет в домовине из земли!

XXXIII

На Оби дремой на стругу
Дую я в домбру, посвистываю;
Ветер пусть один на лугу
Мою книгу перелистывает.

....

Ох, плыви, плыви, стружочек,
К семендухам в степь,
Плывилиплаунбавликочи
Сийленьлюльмасте.

....

На миру, как галица, грусть
Говор сыплет в туги клеверные.
Мне милее с ровгою Русь
В тундрах с сполохами северными.

....

Эх, целую с хоровода
Песней дужную трубу, —
Сам хочу тянуть я воду:
Выхожу на буй.

XXXIV

Слышишь в домовине? Ветер песни
Пять веков по радио шумит,
Неужели вече твоего погоста
Своеволит в памяти немин?

Святослав мой, шило пулемета
Твой висок проткнуло на заре,
Поверните вкось на корабле былинном,
Плачем, — причета плачный рей.

Вся плита замшавой радуницы
Обросла кручинной сединой,
Только стаи галочьего сказа
Поминают раннею весной.

О, Василий, с Марфиной дубиной,
Из веков в ушке на помни
Приплывай почаще к домовине:
На Руси шатунит половчин!

КОММЕНТАРИЙ

1. Ушкуйники, другое название «повольники» — вольные дружины новгородской молодежи, совершавшие в X–XV веках походы на север и северо-восток для захвата земель и торговли. Название слова происходит от «ушкуя» — большой лодки с парусами и веслами. На таких лодках повольники отправлялись в плавания по рекам. Историки XIX века видели в ушкуйничестве проявление новгородского духа, ищущего «раздолья, простора, подвигов за пределами новгородской земли». — Костомаров Н. И. *Северно-русские народоправства*, Спб., 1868, т. II, с. 119.
2. 1471 год — год, предрешивший падение новгородской независимости.
3. II. Ростислав — видимо, Туфанов имеет в виду сына великого князя Мстислава Владимировича Михаила Мстиславовича, умершего в 1167 году.
4. IV. Волхов — река в Новгороде; Ваеньга — приток Северной Двины; Шиленьга — приток Северной Двины. Шенкурск — старое название Вага — уездный город Архангельской губернии. Заволожье (Двинская земля) — новгородские земли по Северной Двине.
5. XVI. Святослав — видимо, имеется в виду киевский князь Святослав Игоревич, умерший в 972 году. Семик — (русалий день) — народный праздник поклонения душам умерших. Справлялся в четверг на седьмой неделе после пасхи. В этот день девушки крестили в лесу кукушку, плели венки и гадали.
6. XVII. «хороните Кострому». Кострома в восточно-славянской мифологии — воплощение весны и плодородия. При ритуальных похоронах костромы, призванных обеспечить плодородие, с обрядовым оплакиванием и смехом сжигают соломенное чучело женщины или мужчины, воплощающее Кострому. Название слова связывают со словом «костерь» — кора.
7. XIX. «на Егорья». Егорий — Юрьев день, 23 апреля.
8. XX. «белоглазая» — чудь белоглазая — славянское название финских племен. «у Соловок» — Соловецкие острова — группа островов в Белом море при входе в Онежскую губу. На крупнейшем Соловецком острове в 1436 году был основан Соловецкий монастырь, подвергавшийся набегам ушкуйников. При Марфе Борецкой за монастырем были закреплены земельные владения на нижнем По-

морском берегу. — см. подробнее: Ключевский В. Хозяйственная деятельность соловецкого монастыря в Беломорском крае. М., 1915, с. 12.

9. ХХI. Бой на Шиленьге между двинянами, возглавляемыми князем Василием Васильевичем Шуйским, присланным из Новгорода и войсками великого князя Ивана Васильевича, пришедшими из Вятки и Устюга, состоялся по Двинским летописям 6 июня, по устюжским — 27 июля. Бой закончился разгромом двинян. — см. подробнее: Титов Л. Летопись Двинская. М., 1889, с. 8; *Устюжский летописный свод*. М., 1950, с. 11. Ерофеев день — 4 октября. В этот день лешие ломают деревья, гонят зверей и проваливаются в землю.

10. ХХII. «эсо-эс — дзэсо..... сейв ауа соулс». — международный сигнал бедствия на воде SOS. Дзэсо — DSO старинный сигнал бедствия, обозначавший то же, что впоследствии SOS. Аббревиатурой DSO Туфанов называл свой «заумный орден». см. приложение.

11. ХХIII. Отдельные строчки плача имеют соответствие в поэме С. Есенина «Марфа-посадница»:

у Туфанова

«Ох сердцу больно-растошне-охо-онько
За славян, за внуков Васькиных»

у Есенина

«Ой ли внуки Васькины»

В поэме Есенина упоминается также молитва Марфы):

«В зарукавнике Марфа богу молилась
Рукавом горючи слезы утирала»

(Есенин, *Собр. соч.* в 5 тт., т. 1, М., 1961, с. 309, 311.)

Васька — герой новгородских былин Василий Буслаев.

ХХIII. Семен день — день Симеона-летопроводца 1 сентября.

ХХХ. Дажь-бог — в восточно-славянской мифологии Бог, связываемый с солнцем. В «Слове о полку Игореве» Дажьбожьим внуком назван русский народ.

ДОПОЛНЕНИЯ К КОММЕНТАРИЮ

II. «в память Софьи в Новом городе. София считалась покровительницей Новгорода. В ее честь в городе был воздвигнут Софийский собор, один из трех крупнейших Софийских соборов на Руси.

III. Журавель мой к Спасу тучи роет. Спас — церковный праздник. Справлялся 1-го, 6-го и 16-го августа.

IV. «пять веков Буслаева волною» — Василий Буслаев герой новгородской вольницы и новгородских былин. Имеются в виду походы новгородских ушкуйников.

V. «внук Стрибожий» — Стрибог — божество древнерусского пантеона. В «Слове о полку Игореве». Стрибожьими внуками названы ветры, веющие с моря.

XII. Перун — божество древнерусского пантеона, функция которого связана с громом и молнией. Изваяние Перуна, установленное в Новгороде, после крещения Руси при Владимире Святославовиче было сброшено в реку Волхов.

Стужайло — народное название Мороза.

Крушила — крушитель, сокрушитель, часто в народных поверьях отождествляется со Стужайло: «крушила стужайло пришел» — Вл. Даль.

XIII. Карина, Желя — см. примечание № 5 к статье «Новатор-архаист».

Покров — 1 октября.

XIV. Петр — Петр I.

XV. Владимир — Владимир Святославович †1015, великий князь киевский, при котором произошло крещение Руси.

Иван — Иван III Васильевич (1440-1505) — великий князь московский и всея Руси.

Василий III Иванович — великий князь московский (1479-1533).

XXIII. Ритмически и лексически «Плач Марфы...» близок к фольклорной традиции. Из народных причитаний заимствованы мотивы ветра, песка, гробовой доски. При создании «Плача» Туфанов мог пользоваться книгой Е. В. Барсова «Причитания Северного края». М., 1872. Отметим, что принцип «цоканья» Туфанов провидит непоследовательно: «улицей», но «через», что свидетельствует в пользу стилизации.

НОВАТОР-АРХАИСТ

(«УШКУЙНИКИ» А. ТУФАНОВА)

В манифестах, декларациях и ответах на анкеты Туфанов неоднократно подчеркивал, что обязательной для ленинградских заумников является заумь на основе «праславянского языка»¹. Представление о такой зауми с наибольшей полнотой дает сборник «Ушкуйники»², в котором эффект зауми в основном достигается концентрированным насыщением стихотворного текста архаической и диалектальной лексикой, причем часто словарное значение слов не совпадает с туфановским. Русскоязычный читатель может уловить общий смысл большинства стихов, но понять буквальное значение каждого слова в контексте не всегда возможно даже при помощи толковых словарей³. Видимо, пословное понимание текста читателем и не входило в задачу автора, стремившегося потоком полуузнаваемых слов воссоздать ощущение языковой стихии древней Руси⁴.

Излюбленный прием Туфанова состоит в использовании редких слов, значение которых точно не установлено или забыто. Широко используя лексику «Слова о полку Игореве» — основной источник «праславянского языка» — Туфанов обращается к таким, вызывающим споры словам как «карна» и «жля», толкуя их как названия богов языческого пантеона Карину и Желю⁵. Точно так же он поступает и с девой Обидой, сотворяя «храм Обиднин». В ряде случаев, когда источник слова не ясен, бывает трудно провести границу между словотворчеством Туфанова и редким словарным словом. Диалектальные и областные слова, в обилии употребляемые Туфановым, в основном относятся к архангельскому и новгородскому регионам, что мотивировано стремлением автора воссоздать местный колорит и должно способствовать про-

никновению в атмосферу Новгорода XV века. Изредка в стихах встречаются «чистые» неологизмы типа «тютюньпифпафлинь», «плыйлинлаунбавликочи сийлиньлюльмасте», восходящие к звукоподражанию и «фонической музыке» сборника «К зауми»⁶.

Тема падения вольного Новгорода, занимающая центральное место в «Ушкуйниках», традиционна для русской литературы⁷. Не менее традиционно и обращение к образу Марфы Борецкой⁸, защитнице новгородской вольности. Всед за повестью Н. Карамзина «Марфа-посадница» (1802) к изображению этой героической женщины, воплощавшей республиканские добродетели, обращались в одноименных трагедиях П. Сумароков (1806), Ф. Иванов (1809), М. Погодин (1830)⁹. В десятиные годы XX века С. Есенин написал поэму «Марфа-посадница», с которой стихи о Марфе Туфанова сближает обилие областных слов и выражений, каждое из которых «активно участвует в создании образа, являясь часто его стержнем»¹⁰; идеализация образа Марфы, воспевание новгородской вольницы, проецирование событий давно минувших веков на современность¹¹.

В творчестве Туфанова образ Марфы Борецкой — один из центральных. Помимо «Ушкуйников» этой героине посвящены стихотворная трагедия «Марфа Борецкая»¹² и «Умильная повесть старца Зосимы о Марфе Борецкой»¹³. В трактовке Туфанова Марфа прежде всего народная героиня, хранительница древней доблести и языческого духа дохристианской Руси, свято соблюдающая обряды предков. Она призывает новгородцев хоронить Кострому и жечь костры на стогнищах, отдавать дань душам умерших в Русалкин день, покровительствует разгульной удали новгородских ушкуйников.

Тема ушкуйничества, неразрывно связанная с темой Марфы Борецкой, раскрывается Туфановым в традиции, восходящей к разинскому циклу В. Каменского. Оба автора не только восхищаются бесшабашной смелостью и боевым пылом «вольных людей», но и отождествляют себя с повольниками, мифологизируя на «ушкуйный» лад свою биографию.

Подобно Каменскому, который всегда подчеркивал, что родился на волжском пароходе и с детства играл в «Стеньку Разина»,¹⁴ Туфанов в официальных автобиографиях непременно сообщал, что он потомок новгородских ушкуйников, и даже называл датой своего рождения — XV век¹⁵. Песни ушкуйников у Каменского и Туфанова, не совпадая текстуально, перекликаются интонационно и образно:

у Каменского:

«А пока наша доля сермяжная
родная,
Разобижена палачами,
долюшка голодная»¹⁷
Ты бунтуй понизовая вольница
За житье наше братское»¹⁶

у Туфанова:

«Эй разбойная вольница,
Аль для нас только

или

«Свисти, глуши
зевай, раздайся»¹⁸

«О, выдыбай,
Воляга, влайся»¹⁹

и

«Размахнись ты
Удаль смелая,
Отчаянная голова
..... мы
Головы буйные
Раскачали в была не была»²⁰

«Ново-града вольница,
Буйная застольница
.....
Али негде головы
Нам сложить по олову».²¹

«Ушкуйники» Туфанова тесно связаны с традицией устного народного творчества. Фольклорные источники, использованные в «фрагментах поэмы», разнообразны — это былины, народные плачи и причитания, песни, обрядовая поэзия, считалки. Ориентация на стиль былин выразилась в «Ушкуйниках» обращениями типа: «Уж ты, гой еси, ватаман», «Э-эх вы гойте, бавайте, добры-молодцы», «Гой ты, ветер»; повторами и параллелизмами: «То не леший лесом да божьим похрил.... То не щука разгулялась по заводи... Не косарь гуляет по дубровушке». В «Плаче Марфы на Белом море» Туфанов

делает попытку фонетической записи народного плача, сохраняя диалектальные особенности произношения. Стихотворение «Братня смерть» начинается строкой известной народной песни «Не шуми, мати, зеленая дубравушка». В «Застольной песни» Туфанов обращается к народным обрядам и поверьям. Стихотворение «Натишь притульная» обрамлено детской считалкой «Первунчики, другунчики»²²

Из литературных источников, привлекаемых Туфановым, важнейший — «Слово о полку Игореве». По всему сборнику рассеяны явные и скрытые цитаты и реминисценции из этого памятника, такие как «Стрибожий внук», «поганый половчин», «гридня без кнеса», «на реке-Каял», «Дева на топи», «смагу мычет». Плач Ярославны своеобразно варьирован в стихотворениях «Горислава» и «Король на Оби». Фольклорные и литературные источники Туфанов сочетает с документальными материалами, один из которых — летописи. В отличие от предшествующих произведений на новгородскую тему, обычно уделявших главное внимание событиям в самом Новгороде, в частности, битве на реке Шелони новгородцев с войсками Ивана Третьего, Туфанов обращается к жизни новгородской колонии на Северной Двине, в Заволочьи, считая поворотным пунктом новгородской истории битву на реке Шиленьге, в которой отряды новгородцев и двинян были разбиты отрядами московского воинства и устюжан. Это битва описана в двинской и устюжской летописях, с которыми Туфанов был знаком.²³

Сплав исторической точности с поэтической вольностью, реальных событий с вымышленными, сдвиг временных и пространственных границ Туфанов называет «редуцированием эпохи в текучей мгновенности».²⁴ Следуя этому принципу, Туфанов сводит в единое целое события русской истории, разделенные веками, — борьбу русских князей против половцев, сопротивление вольного Новгорода московскому владчеству, иногда захватывая в «смыкания веков»²⁵ и события революции и гражданской войны. «Редуцирование эпохи в текучей мгновенности» восходит отчасти к хлебниковскому

принципу «Мира с конца», обнажающему идею «о возможности свободного движения во времени вперед и назад»,²⁶ отчасти к экспрессионистскому «бегу по временам».²⁷ В стихах «о Руси славянской», которые Туфанов считал «наиболее удающимся для себя жанром»²⁸, принцип «редуцирования» оказывается эффективным и органичным. Менее удачны попытки Туфанова сочетать диалектальную северную лексику с такими южными реалиями как «магнолии» и «кипарисы» в стихах из цикла «Море».

Сборник «Ушкуйники» имеет подзаголовок «фрагменты поэмы». Фрагментарность, вообще присущая творчеству русских футуристов, как бы оправдывает сознательно применяемую Туфановым установку на временные и пространственные сдвиги.

Вышедший в 1927 году на средства самого автора сборник «Ушкуйники» был явно не созвучен времени. Возможно единственная рецензия на книгу принадлежала М. Зенкевичу, который отмечал обреченность автора на одиночество²⁹

Парадокс Туфанова состоял в том, что, декларируя приверженность к новейшим научным теориям и школам, доказывая необходимость применения в творчестве заумников опытов академика Павлова и яфетического языкознания, в стихах, следующих непосредственно за декларацией, он опирался на застывшую архаизированную лексику, искал «прислон» в повериях далекой старины, грустил о разрушении древнего вечеревого уклада. И неудивительно поэтому, что стихи «председателя земного шара зауми» подчас имеют сходство не только со стихами С. Есенина, но и с поэзией яростного противника всякого авангарда Н. Клюева³⁰.

Татьяна Никольская
Ленинград 1987 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Праславянский язык в понимании Туфанова — язык Руси X–XI веков. Обращение Туфанова к праславянскому языку как к основе стихийности перекликается с поисками Хлебниковым общеславянского языка. Но в отличие от Хлебникова Туфанов не заглядывает в словари других славянских языков.
2. Отдельные стихи из *Удхуйников* ранее печатались в сб. Туфанова *К зауми*, П., 1924 и сб. *Собрание стихотворений*. Л., ЛОВСП, 1926.
3. С некоторыми оговорками такую «заумь» можно отнести к «как бы подыскивающей себе значение» — см. Якобсон Р., *Новейшая русская поэзия*. Набросок 1-й. Прага, 1921, с. 67.
4. Не исключено, что идея такого приема возникла у Туфанова под влиянием статьи В. Шкловского «О поэзии и заумном языке» (*Сборники по теории поэтического языка*, I, Пг., 1916). Хотя Туфанов нигде не упоминает о сборниках по теории поэтического языка, его знакомство с опоязовскими работами не оставляет сомнений. Об интересе Туфанова к формальной школе свидетельствует и фраза из автобиографии «обо мне может писать пока что один Эйхенбаум».
5. Ряд исследователей слова считали, что Карна и Жля — имена половецких ханов. Другие ученые, как, например, Вс. Миллер рассматривали эти слова как олицетворение нравственных понятий: Карна — кары и скорби, Жля (Желя) — плача по убитым. — См. Лихачев Д. С. «Археографический комментарий» в кн. *Слово о полку Игореве*. М.-Л., 1950, с. 420.
6. Эти неологизмы построены по моделям заумных одностроков В. Гнездова, В. Каменского и И. Терентьева.
7. В числе писателей и поэтов, обращавшихся к этой теме в XIX веке, были А. Радищев (глава «Новгород» в *Путешествии из Петербурга в Москву*), А. Одоевский (стих. «Новгородская легенда») М. Лермонтов (стих. «Новгород»), Л. Мей (стих. «Вечевой колокол»), упомянем также автора стихотворения «Новгород» Д. Веневитинова, в усадьбе которого прошло детство Туфанова.
8. Марфа Борещкая — урожденная Лошинская, новгородская боярыня. Была замужем вторым браком за новгородским посадником И. Борещким, после смерти которого возглавила боярскую партию, тяготевшую к Литве. Марфа пользовалась большой популярностью не только в боярских кругах, но и среди «черного народа». После

битвы на Шелони в 1471 году, предрешившей судьбу новгородской республики, была арестована Иваном III и в начале 1479 года сослана в Соловецкий монастырь.

9. В трагедии П. Сумарокова главное место занимала любовная интрига. Ф. Иванов и М. Погодин в раскрытии образа Марфы следуют за Карамзиным. Восхищаясь цельным, героическим характером Марфы, они в то же время показывают трагический конфликт: наличие двух равно существующих правд, подтвержденных ходом истории, — необходимости централизации Руси и республиканского строя Новгорода, источника народного благоденствия.

10. Коржин В. *Есенин и народная поэзия*. Л., 1969, с. 89.

11. К истории падения Новгорода как к материалу для политических аллюзий в XIX веке прибегали А. Радищев и А. И. Одоевский.

12. Фрагмент из этой трагедии, вошедший также в *Ушкуйники*, был опубликован в сб. *Собрание стихотворений*, Л., 1926.

13. Повесть не опубликована.

14. См. напр.: Каменский В. *Путь энтузиаста*. М., 1931, с. 23; подробнее об этом см. Никольская Т. «Друг цирка», *Советская эстрада и цирк*, 1985, № 11, с. 31.

15. См. автобиографию Туфанова в приложении.

16. Каменский В. «Сердце народное — Стенька Разин», в кн. Каменский В., *Стихотворения и поэмы*. М.-Л., 1966, с. 469.

17. Туфанов А. «Ночь на Двине».

18. Каменский В. «Сердце народное...», с. 468.

19. Туфанов А. «Песня поселян на Ваеньге».

20. Каменский В. «Сердце народное...», с. 457.

21. Туфанов А. «Песня вечников».

22. Туфанов мог конечно и слышать эту считалку, но все же напомним, что ее вариант был приведен в статье В. Шкловского «О поэзии и заумном языке», с. 8-9.

23. О знании Двинской летописи Туфанов упоминает в автобиографии. См. приложение.

24. См. «Основы заумного творчества».

25. См. «Песню Марфы и вечников».

26. Тренин В. «Льюис Кэррол и его сказка о приключениях Алисы», *Детская литература*, 1939, № 4, с. 75.

27. О заинтересованности экспрессионизмом Туфанов говорит в письме составителю словаря — см. приложение; см. также Александров А. «Материалы Д. И. Хармса в РОПД». *Ежегодник РОПД*, 1978,

Л., 1980, с. 69.

28. Автобиография.

29. Зенкевич М. «А. Туфанов. «Ушкуйники». (рец.) — *Печать и революция*, 1927, № 3, с. 191.

30. Сходство это наблюдается в описаниях северного быта и особенно в лексике. Оба автора охотно употребляют такие слова как зегзица, заговенье, зореницы, огневицы, пригуль, поветь, рос-стань, размыкать. Вряд ли, однако, можно говорить о влиянии Клюева на Туфанова. Скорее всего авторы обращались к одним и тем же языковым источникам.

О ЖИЗНИ И ПОЭЗИИ

Пламенем двух революций опалены земля и небо современного человека. Одна революция внешняя, другая внутренняя, духовная.

В судорогах озлобления и взаимной ненависти, в кровавом тумане рождаются «земля и воля»; в кровавые провалы моральной слепоты, религиозного и эстетического безразличия надает человек и карабкается по кручам социальных экспериментов. Это — одна революция, революция, в которой человек испытывает головокружение, где он растерян, где вещи потеряли устойчивость, реальность, прежний рельеф, и где человек как-будто подошел к грани помешательства.

Другая революция совершается тоже на наших глазах, но незаметно для многих. Она направлена не против царей, не против буржуазии, а против того, что составляет квинт-эссенцию и самый дух традиционной философии, против интеллектуализма, против той философской доктрины, которая утверждала, что всякая действительность познаваема и что доступна она лишь познавательной способности разума.

Чтобы понять эту вторую революцию, придется обратиться ко временам наших далеких предков, которые высекали из камней орудия. Эти механические выдумки были нужны первобытному человеку для того, чтобы восполнить недостаток в естественных орудиях. Вот эта необходимость изобретать искусственные орудия и развила в человеке ум. Перерабатывал ум вечно-сырой материал, твердые и неорганические тела, и постепенно привык к ним настолько, что стал неспособным заниматься ускользающими элементами действительности и органическими телами; движение вредило его намерениям и он стал понимать его, как последовательные отдыхи; при столкновении с активным и живым, привыкал быть бессильным; обрабатывая безжизненное и трудясь над

неподвижным, привыкал постигать непрерывное, т.е. ум пришел к «профессиональному искажению» (Бергсон).

Но пределы ума безграничны, скажут мне. Да, это верно, отвечу я, но с первых проблесков своего появления он сравнивает, подчиняет, сопоставляет предметы и извлекает их общие признаки, касаясь ради сравнения внешних сторон реальности, а сравнение требует множества предметов, индивидуальное же несравнимо, и ум схватить его не может. Вот почему, хотя его пределы безграничны, но его познания вещей будут внешними поверхностными и пустыми, т.е. это познание отношений между вещами, а не самих вещей.

Совсем другое дело — инстинкт. Его познание касается всегда одного объекта. Знание здесь внутреннее и полное. Животное знает лишь ту добычу, которая ему нужна для питания, но оно чувствует жизнь, понимает, воплощается и становится на ее место. Оса знает, как ужалить червяка, парализовать, но не умертвить, поместить в его теле свои яйца и дать им запас свежей пищи. Оса жалит в двигательные центры, и *только* в них, как искусный хирург. Знание осы — пережитое и разыгранное.

Знание человека продуманное и вылитое в представления.

«Жизнь узкоколет, она неустойчива, скользка, крылата, а ум постигает лишь твердое и массивное, — говорит Бергсон. — Жизнь органична, ум постигает лишь неорганическое; жизнь непрерывна, тягуча, ум постигает лишь прерываемое. Жизнь нечто движущееся, эволюирующее, становящееся. Ум знает, лишь неподвижное. Жизнь непредвидима, она нечто вырывающееся, постоянно творит новое. Уму знакомо лишь данное, существующее, тождественное, похожее; он творит подобное из подобного, он не постигает непредвиденного и нового. Ум характеризуется природным непониманием жизни» (Бергсон. «Творческая эволюция», стр. 179).¹

А инстинкт создан для жизни, он — сама жизнь в ее порыве, и чтобы познать жизнь вещи в себе, нужна интуиция, новый способ познания.

Бергсон так описывает интуицию:

«Сосредоточим наше внимание на том, что в нас больше всего оторвано от внешнего мира и в то же время меньше всего пропитано интеллектуальным. Поищем внутри нас самих точку, в которой мы чувствуем себя глубже всего в нашей собственной жизни. Мы погрузимся тогда в чистейшее время, в котором непрерывно подвигающееся вперед прошедшее постоянно увеличивается за счет абсолютно-нового настоящего. Но в то же время мы чувствуем, как пружина нашей воли вытягивается до последней степени. Необходимо, чтобы посредством сильного воздействия нашей личности над самой собою, мы собрали наше ускользающее прошлое, чтобы втолкнуть его, во всей его полноте и неделимости, в настоящее, которое оно создает, внедрившись в него» («Творч. эволюция»). Таким образом, мы получим сознание нашей *духовности*. Ослабим теперь наше напряжение... Если бы это ослабление было доведено до крайнего предела, исчезла бы память и воля... Мы никогда не впадаем в абсолютную пассивность... Но за пределами напряжения мы предвидим существование, образованное постоянно возобновляющимся настоящим — полное прекращение действительного течения времени, одна лишь мгновенность, умирающая и воскресающая бесконечно... И вот то, что дает нам возможность понять *материальность*. Начертав метод интуитивной философии и ее двойного движения напряжения и ослабления, Бергсон восстанавливает гениальным усилием генезис духа и материи.

Перейдем теперь к вопросам искусства и проследим его развитие с самой зари человечества и до последних дней. Как и искусственные орудия, искусство у первобытного человека возникло из чисто-реальной потребности борьбы за существование. Человек украшал рукоятку ножа линиями, изображал на ней цветы, животных, т.е. вкладывал избыток труда; эти украшения служат не проявлением эстетической потребности, а целям утилитарным и заклинательным, но через эти заклинательные линии идет путь от бобра и паука, долженствующих строить, к человеку, хотящему творить.

Минуя формы доэстетического, первобытного, творчества, Рибо установил три фазы в развитии цивилизованных периодов.²

Первый период эстетического в эмбриональной форме, когда эстетическое удовольствие существует рядом с полезным, обладая индивидуальной и социальной пользой. Такое умственное состояние свойственно и до сих пор большинству.

Второй период можно резюмировать всего короче словами Эмерсона: то, что природа сначала создала для пользы, становится украшением.³ Эстетическое чувство во втором периоде не имеет связи с сохранением индивидуума. Легенды, феи, мифологические существа стали материалом поэзии, живописи, оперы, а когда-то были верованием, предметом ужаса. И как развалины замков, башни стали материалом для возбуждения поэтического настроения, так, надо полагать, фабрики и заводы при ином социальном строе сделаются предметом искусства самого отдаленного будущего.

Третий период — искусство для искусства. Относительно 3-го периода необходимо сказать, что недостаток личной и общечеловеческой культуры не дает людям возможности отрешиться от заинтересованного наблюдения и поддерживает атавистическое отношение к природе, как материальному источнику бед и благоденствия. Культурный прогресс ведет к расширению материальной власти и к прогрессу эстетическому. Усложняя свою культурную жизнь, расширяя материальную власть над природой и обогащая свой душевный мир чувствами все более новыми и все более тонкими, человек идет к тому естественному концу, сознание неизбежности которого наполняет его душу щемящей грустью, внутренним разладом, печальным сознанием своей оторванности от жизни Космоса, своего одиночества в мире и томительным желанием возвратиться к той природе, от которой он так безрассудно далек и так незаметно ушел.

Эстетический прогресс завершился «Критикой способности суждения» Канта, этим истинным откровением эсте-

тики. Основу его эстетического учения составляет знаменитое определение красоты тремя признаками: 1) отсутствием интереса, 2) отсутствием понятия и 3) целесообразностью без цели. В силу этого определения, отсутствие интереса исключает из красоты полезное, отсутствие понятия исключает доброе, а отсутствие цели препятствует красоте превратиться в полезное или доброе. Остается чистая форма, имеющая свою собственную и внутреннюю целесообразность, независимая от существования вещи. Следуя за Кантом, его ученик, Шиллер имел полное основание признать основой искусства и эстетической деятельности стремление к игре, имеющей цель в себе самой, т.-е. исключающей всякую пользу и всякий интерес.⁴

Таинство искусства и художника в том, что он материал уничтожает посредством формы.

Белинский правильно понимал сущность поэзии, когда говорил, что под поэзией мы разумеем литературные произведения, которые могут радовать своею формою, независимо от их содержания.⁵

Для образца возьмем стихотворение Фета:

Облаком волнистым
Пыль встает вдали;
Конный или пеший —
Не видать в пыли.
Вижу: кто-то скачет
На лихом коне, —
Друг мой, друг далекий,
Вспомни обо мне!...⁶

Здесь только форма настраивает нас так, что мы видим не непосредственное созерцание, незначительное по своей обыденности, а ряды аналогичных положений и связанных с ним чувств. Разрушим форму и передадим словами Потебни в прозе: «Вот что-то пылит по дороге, и не разберешь, едет ли кто или идет... А теперь видно... Хорошо бы, если бы заехал такой-то!...»⁷

Очевидно, как только форма перестала существовать, исчезло и все обаяние, с нею связанное; осталось одно содержание, которое само по себе, взятое отдельно, должно удовлетворять иным требованиям — логики и здравого смысла.

Мы знаем, что в дальнейшем Шиллер пришел к провозглашению ирреализма. «Вступление в человечность возмещается радостью в призрачном и наклонностью к убранству и к игре». Потребность к реальности и привязанность к действительности — следствия недостатка, а равнодушие и увлечение призраком есть истинное расширение человечности. Реальность вещей есть дело вещей; призрак (видимость, Schein) вещей — есть дело человека, и сердце, питающееся призраком, наслаждается уже не тем, что получает, а тем, что само создало. Этот призрак есть эстетический, а не логический.

Эстетикой Канта и Шиллера, как видит читатель, жизнь и творчество разобщены бесповоротно, и, хотя они питаются друг другом, но их средства и цели различны, и дороги ведут в разные стороны.

Шопенгауэр творчество сравнивал с танцами.⁸ Идет человек с целью куда-нибудь прийти, но танцует только для того, чтобы танцевать; так и процесс творчества имеет цель в себе самом, и когда говорят «искусство для искусства» — это значит, что цель искусства самый процесс его создания или созерцания, т.е. непосредственное удовольствие, получаемое от процесса эстетической деятельности. И так как удовольствие во внутреннем протесте против будней жизни и реального существования, то эти дороги никогда не сойдутся.

Эстетическое удовольствие уже потому не может иметь ничего общего с жизнью и реальностью, что оно получается от видимости, образуемой, путем изоляции объекта эстетического восприятия от всех отношений, связывающих с миром действительности, и постановки вне времени и пространства, вне закона достаточного основания. В этом задача искусства.

Поэзия, как и всякое искусство, делает все настоящее прошедшим и отдаляет все близкое при помощи идеализации, т.е. делает все свободным. Воображение художника занято переработкой образов, доставляемых памятью; поэтому в творчестве — поэзия воспоминаний, в нем бескорыстная игра воображения, предмет ее то, чего больше не может быть. Радуй, но не пробуждай желаний — вот общее требование от всех произведений искусств; эти радости без хотений, наслаждения без желаний носят названия эстетического наслаждения, эстетического удовольствия. (Эббингауз. «Очерки психологии», стр. 212-213).⁹ Самая эволюция от натурализма к символизму двигалась от точного к неточному, от грубого к нежному, от фактов к идеям, от живописи к музыке.

Передав сущность эстетики перед крахом интеллектуализма в конце 19-го столетия, остановимся теперь на вопросе, что давало искусство человеку. «Доставлять людям надежды и иллюзии, без которых они не могли бы существовать, — вот назначение богов, героев и поэтов», — писал Шерр.¹⁰

В искусстве высшая гармония, доступная человеку. Встретив в чистилище старинного друга своего, музыканта Казеллу, Данте с любовью вспоминает о его сладостном пении, которое успокаивало все его страсти и желания.¹¹

Тютчев говорит о поэзии:

«Среди громов, среди огней,
Среди клокочущих зыбей,
В стихийном, пламенном раздоре
Она с небес слетает к нам, —
Небесная к земным сынам,
С лазурной ясностью во взоре.
И на бушующее море
Льет примирительный елей».¹²

Нежные звуки его блаженства утоляют жажду поэта и убивают змею заботы, которая лежит у него на сердце, — об

этих звуках Лермонтов писал:

И в душе опять рождают
Сны веселых лет,
И в одежду жизни одевают
Все, чего уж нет.¹³

У Шекспира море притихло под напев сирены,

И звезды в сторону с пути свернули,
Чтоб уловить пленительные звуки.
(«Сон в летнюю ночь».)

Кемибер, несмотря на свою мрачную душу, боялся обнажить меч в присутствии бардов, а Кэтмор, брат его, говорил: «Отпусти бардов, они — дети других времен; голос их будет раздаваться в грядущие годы, когда падут короли Теморы». (Макферсон. «Оссиан».)¹⁴

«Чувство это было похоже на воспоминания, но воспоминания чего? Казалось, воспоминаешь то, чего никогда не было», читаем мы в «Детстве и отрочестве» Л. Толстого о действии на него музыки.

У того же Толстого вспомните рассказ «Люцерн»:

«...вот она, со всех сторон обступает тебя красота и поэзия. Вдыхай ее в себя широкими полными глотками, насколько у тебя есть силы, наслаждайся! Чего еще тебе надо. Все твое, все благо...»

«По какому-то странному сцеплению впечатлений — читаем у Льва Толстого в рассказе «Альберт» — первые звуки скрипки Альберта перенесли Денисова к его первой молодости. Он — немолодой, усталый от жизни, изнуренный человек, — вдруг почувствовал себя семнадцатилетним, самодовольно красивым, блаженно-глупым и бессознательно-счастливым существом...»

Или у Гончарова в «Обрыве»:

«Вот заиграл и проснулся и улетел куда-то Васюков. Нет, явился кто-то другой. Зрачки у него расширяются, глаза не

мигают больше, а все делается прозрачнее, светлее, глубже и смотрят гордо, умно, грудь дышит медленно и тяжело...»

Из всего этого достаточно ясно, что первая задача художника вытекает из самой сущности искусства: чтобы произведение искусства было самим собой, оно не должно быть действительностью, ибо конечная цель его — дать то, чего не может дать жизнь, — душевную гармонию.

«Художник дает нам возможность взглянуть на мир его глазами, т.е. познать сущность вещей вне всяких отношений». (Шопенгауэр. «Мир, как воля и представление», стр. 234-235).¹⁵

Наступает безболезненное состояние, которое восхвалял Эпикур, как высшее благо и состояние богов, ибо мы на это мгновение освобождены от назойливого напора воли, мы празднуем субботу каторжной работы желания, колесо Иксиона остановилось. Это будет «чистое созерцание, разрешение в созерцании, потеря себя в объекте, забвение всякой индивидуальности, устранение рода познания, следующего закону основания и схватывающего одни отношения, при чем единовременно и нераздельно созерцаемая отдельная вещь возвышается до идеи всего своего рода, а познающий индивидуум до чистого субъекта безвольного познания, и оба, как таковые, уже не стоят в потоке времени и всех других отношений» (ib., стр. 238).

Что же вдохновляет художника?

«Форма — и только форма вдохновляет его... Подлинная страсть погубила бы его... Всякая плохая поэзия возрастает из искренних чувств. Быть естественным — значит быть ясным, а быть ясным — значит быть не художником... Да, форма — это все. Это тайна жизни. Найдите выражение для вашей печали, она станет вам дорога. Найдите выражение для вашей радости, и экстаз усилится. Вам хочется полюбить? Твердите молитвы любви, и они в вас вызовут любовное томление» (Оскар Уайльд. «Критик, как художник», III, стр. 261.)¹⁶

«Безличность — есть признак силы и потому автор должен

жить в своем творении, как Бог во вселенной, — вездесущий, невидимый» (Флобер. «Correspondance», II, стр. 155).¹⁷

В одной повести Будищева барин застаёт своего слугу за писанием какого-то романа. — «Вероятно, это из народного быта?» — любопытствует он: «что ж, это хорошо, очень хорошо!» — Зачем из народного?! — отвечает меланхолически Васька. — И ничего там хорошего нет: темнота, невежество, бедность... Я пишу роман из мексиканской жизни: только и отдыхаешь, что на мексиканской жизни!»¹⁸ В словах Васьки тайна искусства, его великой роли, его обаяния.

«Миллионы людей, — замечает Гордон Крэг, — ощущают то же самое желание, что и юноши и девушки, стремящиеся на сцену: желание двигаться, летать, желание окунуться в жизнь другого существа. Они не знают, что это просто — желание жить воображением».¹⁹

В книге Н. Евреинова, посвященной театру, есть красиво написанная глава «Тайна статиста».²⁰ «Статист только в этой жизни статист, а в той, другой, он — очень важная персона». Сегодня — храбрый вояка, завтра — жестокий палач, послезавтра придворный чиновник, которому расфранченные дамы шепчут на ухо с улыбкой на губах, а там целую неделю он будет стоять на часах старого королевского замка, где бродят привидения, и жутки и сладки будут колокольные звоны на башне. Здесь для него не настоящая жизнь. Здесь — только скверный, тяжелый сон. А вот там настоящая».

После этих литературных иллюстраций о значении искусства для человека накануне нашей духовной революции, перейдем к искусству будущего.

Выше я уже говорил, что своим завершением эстетика обязана Канту и Шиллеру. Я говорил, что в конце 19 столетия произошел крах интеллектуализма, т.е. философской доктрины, которая всегда утверждала, что всякая действительность познаваема, и что доступна она лишь познавательной способности разума, «все, что реально — рационально, и все, что рационально — реально». (Гегель. «Философия права». Предисловие.)

Крах этот не впервые: все три великие философские эры — греческая, средневековые и новая — заканчиваются гибелью. Греческая эра заканчивается александрийским эклектизмом, средневековые — банкротством схоластики, а новая эпоха — полным смешением систем, нерешительностью направлений, бессилием оригинальной спекуляции, эклектизмом.

В чем же основная причина крушения?

Мы знаем, что единственный способ, применяемый в философии, — разум, а единственный прием ее — абстракция. Об абстракции я уже писал. Прибавлю еще здесь, что отличительное свойство абстракции — отделение (отвлечение), результатом которого являются имена существительные, прилагательные и пр.; все слова языков образовались посредством абстракции, и если бы человек не имел способности абстрагировать, не было бы языков.

Недаром в статье «О разуме» Тэн доказывал, что человеческий разум есть не что иное, как абстрагирующая машина.²¹

Главное условие абстракции — сравнение. Сравнение же требует множества предметов, двойственности. Это — первое условие. Вторым условием будет то, что предметы должны иметь общий признак. А общий признак тот, который меньше всего сам предмет, который устанавливает отношения между предметами. И, наконец, сравнение касается лишь количества, а не самого качества, которое само по себе невыразимо. Таким образом, вещь в себе разуму не доступна. Интеллектуализм уходил при помощи абстракции от действительности к количеству и подобию, а при возвращении приходил к точке отправления, не узнав ничего нового.

И по нашему убеждению, главная причина краха в том, что Кант отделил время и пространство от их сущности, лишил их всякой субстанции и всякой реальности, чтобы сделать из них пустые формы нашего ума. «Если мы постараемся взять вещи в них самих, — говорит он в «Критике чистого разума», — то увидим, что время — ничто». Но,

опираясь на работы Бергсона, мы теперь видим, что его время не настоящее, оно — протяжение, имеющее одно измерение, бесконечной длины, вдоль которой мы расставляем наши состояния сознания, т.е. вид пространства, однородная среда.

А что такое время, по Бергсону?

Бергсон прежде всего определяет, что состояние сознания не величина, а сила, что оно не количество, а качество, что оно не измеряемо, а лишь воспринимаемо. Время, как мы его переживаем, совпадает с последовательностью состояний нашего сознания. Наше сознание состоит из множества, которое не только существует, но и чередуется; душевные состояния следуют одно за другим, взаимно проникая друг в друга. Состояния нашего сознания не отделимы, не отличимы друг от друга, неисчислимы и не могут дать количества. Реальное время, значит, последовательное и качественное множество.

Благодаря этому великому открытию, все стройные здания интеллектуализма испытывают как бы подземные удары при землетрясении, и мы живем накануне переворота во всей духовной жизни человечества.

Мы, поэты, художники, чувствуем, что распадаются рамки ветхозаветного восприятия мира, и искусство вступает на новые пути.

Человек утратил ощущение подлинной жизни, в течение многих миллионов лет он привык ее узнавать, абстрагируя, перестал видеть и делать ее в восприятии, привык узнавать ее пространственно, привык даже движение наблюдать в неподвижности.

Но идет ему на смену уже новый человек, творящий вне трехмерного пространства, но в 4-ом его измерении, в реальном времени; его искусство, как природа, не терпит пустоты между внешними состояниями сознания в однородной среде. В 4-ом измерении, в реальном времени, творец новых эстетических ценностей создает новый язык, язык затрудненной формы, чужеземный для современников, затрудняя восприни-

мательный процесс, во имя разрушения вселенной в пространственном восприятии.

Жизнь, напоминаю, еще раз, нечто движущееся, эволюирующее, становящееся, крылатое, ускользающее, неустойчивое, непрерывное, тягучее, непредвидимое, вырывающееся и творящее вечно новое, т.е. вечная революция, в зареве которой душа человечества начинает чувствовать себя влажной, как в майское утро возврата к юности, от приливающих юных сил. Мир становится прекраснее. А еще прекраснее личность, с ее пламенным стремлением, к неудержимой свободе; личность, как живой поток в чистом протяжении времени, ничего не заимствующий у пространства и неуловимый в своей глубине.

Не наше дело, поэтов и художников, создавать эстетические теории, это дело нового Канта. Искусство — особый мир, в нем состязание с природой и жизнью, а потому мы хотим, чтобы оно было искусством движения, изменения, становления, действительного времени, свободы и жизни. Мы преклоняемся перед динамикой жизни, красивым жестом разрушения и творческим состязанием, бергсонизмским «жизненным порывом», потребностью творчества.

Мы любим ее, как стремительную хрустальность горного водопада, тихого и задумчивого над провалом и бешеном мутящегося по каменным кручам; любим величавое и пенное движение перед новым уступом, перед новым срывом, мгновенность заводи, умирающей и воскресающей бесконечно; мы любим погружение потока в океан, облачное дыхание океана, дымную росу на былинках и потоки дождя, бегущие, как капли воспоминаний, вновь и вновь по кручам горного потока к нему же, все к нему — океану, для обновления прошлого.

Такова жизнь, а искусство прекраснее. Свергнув власть материального мира, застывшего мира с замороженной душой человека, новый художник создаст красоту природы в восприятии, даст эстетическое ощущение самой жизни, схватит самую сущность бытия и, путем непосредственного постижения, урвет у жизни ее животрепещущую тайну.

ПРИМЕЧАНИЯ

Отпубл. в: *Жизнь для всех*: ежемесячный литературный, художественный, научно-популярный и общественный журнал (СПб, изд. В. А. Поссе, 1904-1918), 1918, № 2-3 (февраль-март), стр. 80-85.

1. Бергсон А. (Bergson H.) (1859-1941), *Собрание сочинений*, 1-5, СПб, 1913-1914. *Творческая эволюция* образует первый том (перевод М. Булгакова), опубликованный уже в 1909 г. (М.). Другое издание — в 1914 г. (СПб-М., Мысль, перевод В. Федорова). Нумерация страниц не совпадает ни с одним из этих изданий. Может быть, Туфанов сам переводит с французского.

2. Рибо Т. (Ribot T.) (1839-1916), *Эволюция общих идей*, М., 1898. См. также *Опыт исследования творческого воображения*, СПб, 1901 или *Творческое воображение*, СПб, 1901. Третий отдел первой главы *Эволюции общих идей* посвящен глухонемым, которыми очень интересовался Туфанов (см. предисловие): «язык глухонемых, по мнению Рибо, — произвольный естественный язык» (стр. 50).

3. Эмерсон Р. У. (Emerson R. W.) (1803-1882), *Собрание сочинений*, 1-2, СПб, 1902-1903. См. в первом томе его «Трактат о природе». Ученик Туфанова Даниил Хармс также писал об Эмерсоне в маленьком «Трактате более или менее по конспекту Эмерсена» (Приложение к статье Ж-Ф. Жаккара «De la réalité au texte, l'absurde chez Daniil Harms», *Cahiers du monde russe et soviétique*, XVI (3-4), 1985 (стр. 311-312).

4. Шиллер Ф. (Schiller F.) (1759-1805). В его трехтомник, вышедший в 1901 г., так же как и в *Полное собрание сочинений в переводах русских писателей* (СПб, 1876), не включены философские тексты. Об игре Шиллер пишет в своих *Письмах об эстетическом воспитании* (1793-1794) (*Собрание сочинений*, 6, М., Художественная литература, 1957).

5. См. статью «Разделение поэзии на роды и виды» (1841).

6. «Облаком волнистым...» (1843) в кн. *Стихотворения и поэмы*, Л., Советский писатель, 1986 (стр. 236). Стихотворение процитировано полностью. Не исключено, что Туфанов цитирует по памяти, поскольку есть неточности в пунктуации.

7. Откуда взята эта цитата Потебни, установить не удалось.

8. Шопенгауер А. (Schopenhauer A.) (1788-1860), *Полное собрание сочинений*, 1-4, М., 1900-1910.

9. Эббингауз Г. (Ebbinghaus H.) (1850-1909), *Очерк психологии* (а не «Очерки...»), СПб, 1911.

10. Шерр Иоганн (Scherr J.) (1817-1886), *Всеобщая история литературы*, СПб, 1879-1880 (3-е изд.).

11. «И я: —О, если ты не отлучен
От дара нежных песен, что, бывало,
Мою тревогу погружали в сон,
Не уходи, не спев одну сначала
Моей душе, которая, в земной
Идущая личине, так устала!—»

Данте, «Чистилище», 2 (ст. 106-110) в кн. *Божественная комедия*, М., Наука, 1967 (стр. 165).

12. «Поэзия» (1850), *Полное собрание сочинений*, Л., 1957 (стр. 171). Стихотворение процитировано полностью. Здесь Туфанов явно цитирует по памяти, поскольку не точна не только пунктуация, но и второй стих: «Среди kloкочущих страстей...», а не «Среди kloкочущих льбей...».

13. Из стихотворения «Звуки» (1830-1831), посвященного гитаристу М. Т. Высотскому, в кн. *Собрание сочинений*, 1, Л., 1979 (стр. 261).

14. Макферсон Д. (Macpherson James) (1736-1796), *Оссиан, сын Фингалов, бард третьего века. Гальские стихотворения* (с французского), СПб, 1818 (2-ое изд.).

15. Эта цитата, так же как и следующая, не взята ни из *Полного собрания сочинений*, ни из отдельного издания 1881 г. (СПб).

16. Уайльд О. (Wilde O.) (1856-1900), *Полное собрание сочинений*, 1-4, СПб, 1912. В этой цитате Туфанов дважды допускает ошибку: «Всякая поэзия *вырастает*...» (а не *возрастает*) и «...а быть ясным — значит быть не *художественным*» (а не *художником*).

17. Флобер Г. (Flaubert G.) (1821-1880), «Lettre à Mme X (1852)», *Correspondance*, II (1850-1854), Paris, Charpentier, 1889. По всей видимости, перевод самого Туфанова.

18. Будищев А.Н. (1867-1916). С 1897 по 1918 г. выпустил больше двадцати сборников рассказов и повестей. Установить, о какой повести идет речь, не удалось.

19. Гордон Крэг (Craig Edward Gordon) (1872-1966), *Искусство театра*, СПб, 1911 (стр. 10). Туфанов цитирует приблизительно.

20. Из книги *Театр как таковой*, СПб, 1912 (стр. 74).

21. Тэн Г. (Taine H.) (1828-1893). Установить, о какой статье идет речь, не удалось. См. его книгу *Об уме и познании*, СПб, 1894 и, по-французски, *De l'intelligence*.

**РИТМИКА И МЕТРИКА ЧАСТУШЕК
ПРИ НАПЕВНОМ СТРОЕ^а**
(Архангельская и Костромская губернии)

Новые песни в самом народе всего менее известны под именем частушек. Их называют: деревенскими, коротенькими, припевками (в Смоленской губ.), трясогузками, прищелчками, сбирушками, вертушками, набирушками, пригудками (в Саратовской губ.), прибаутками (в Калужской и Тульской) и страданиями (от слова «страдать» в значении «любить»); в Вологодской губ. их прежде называли «парными», во время игр; «парочками», на посиделках; в Калужской и Тульской их называют еще ихахошками (от особого припева: и-ха-хо-ха); в Нижегородской губ. они носят название тартыжных.

Песни эти называются новыми, хотя старые их записи, как пишет академик А. И. Соболевский («Великорусские народные песни», т. VII, стр. 1-3), «относятся еще к XVIII стол.», приводя из ч. III «Собрания разных песен» (изд. 1783 г.) следующую «частушку»:

Около бабушки хожу,
И я редечку прошу.
Ах, как бабушка скупа!
Ах, как редечка горька!

Кроме того, в том же VII томе Акад. А. И. Соболевский проводит песни (№№ 209, 226, 227, 228, 229, и 234), которые по своему метрическому строению должны быть отнесены к частушкам, если не принимать во внимание мелодий, под которые они выполнялись.

Приведу для примера одну из них:

На Дурасихе реке
Ехал милый в дойнике,
Ложкой воду отливает,
А лопатой парусит (№ 234).

И если изучать частушки по записям при произнесении, и если считать их в силу этого за песенки-четверостишия из 4-х-стопных хореев (хорей — стопа из двух слогов, с ударением на 1-ом слоге: лѡж-кой вѡ-ду ѡт-ли-вѡ-ет...), тогда и солдатские песни времен Суворова, приводимые в «Собрании разных песен» (издание 1783 г.), следует тоже назвать частушками, и частушка будет уже песня не новая.

При подобном подходе к частушкам мы вынуждены будем и припевы свату ввиде шуточной импровизации, в свадебном ритуале XVIII века, тоже отнести к частушкам:

Как на свате-то штаны
После деда сатаны,
Как на свате-то шапченка
После дядюшки чертенка.

Подобный подход к частушкам совершенно неправильный. У самого создателя этих песен — народа еще не произошло отделения стихотворного текста от музыкального; никогда частушек не произносят на посиделках, как стихи; их всегда поют под гармонику⁶ — «тальянку», поэтому и изучать их надо только в *пении*. Только при подобном изучении и возможно с точностью определить все их значение в метрико-ритмическом отношении, т.е. как эти песни технически построены.⁷ Изучение же одного отдельного текста, т.е. частушки, обеззвученной застывшими письменными образами, привело исследователей в этнографический тупик. Просматривая всю литературу о частушках за последние 60 лет, невольно остановишься на работе А. Балова («Этнографическое обозрение» 1897 г., № 2), который вполне основательно сетует, что собиратели этнографических материалов, обращая внимание на записывание эпических песен, былин, причетов и старинных «протяжных» лирических песен, совершенно игнорировали «припевки», а если и «записывали», то только для курьеза — для того, чтобы «доказать» ими якобы падение русской песни.

Поэтому и неудивительно, что в литературе установился взгляд, будто все частушки представляют из себя бессмысленный рифмованный набор слов, что они «стоят ниже всякой критики» и не могут иметь никакого значения не только для историка народной литературы, но и для исследователя этнографа». Находя этот взгляд неосновательным, сам автор делает характерное указание, что наряду с припевками, лишенными почти всякого смысла, встречается множество, верно характеризующих народную жизнь, т.е. и сам автор исходит из этнографической точки зрения.

А между тем, еще в 1872 г. Н. И. Костомаров писал:^Г «видимая бессмыслица для нас иногда не бывает лишена смысла», предупреждая, что не следует пренебрегать песнями новейшего склада. В 1893 г. В. Н. Перетц в своем труде — «Современная народная песня» — говорил: «Мы полагаем, что при изучении народной поэзии важно обращать внимание не столько на мотвы, поражающие чувство исследователя, сколько на имеющие наибольшее распространение среди целого народа», и, при группировке песен, сделал указание на частушки, как на экспромты нового происхождения. А до этого за частушками даже не признавали права на самостоятельное место среди народных песен, считая их «обрывками больших песен».^Д

Эти графические задания заставляли исследователей искать в частушках «уяснения бытовой и нравственной стороны жизни»,^Е причем некоторые из них даже писали о «долге» пред народом и «расплате» путем освобождения его от частушек,^Ж другие определяли их как «густую атмосферу любовной страсти и как плод главным образом женского пола», а третьи пробовали подойти к техническому исполнению частушки, делая указания на рифмы, но высказывали сожаление, что «звучность мешает смыслу».^З

Затем следует сказать, что и самые записи частушек были крайне несовершенны; так, например, тот же Балов приводит частушку в следующем виде, называя ее *двустилишной*:

Подкошенная травинушка не может расцвести,
Обещенная девушка не может быть в чести,

тогда как она типичная 4-стишная.

Приступая, после краткого критического обзора литературы о частушках, к их анализу со стороны метрико-ритмической, не могу не напомнить здесь прекрасного места из статьи Гоголя «О малороссийских песнях».

«Песня сочиняется», писал он, «в вихре, в забвении, когда душа звучит и все члены, разрушая равнодушное, обыкновенное положение, становятся свободнее, руки вольно вскидываются на воздух и дикие волны веселья уносят его от всего... оттого поэзия в песнях неуловима, очаровательна, грациозна, как музыка. Поэзия мыслей более доступна каждому, нежели поэзия звуков, или лучше сказать поэзия поэзии».²

Вот почему, когда один из исследователей, В. Чернышев услышал: «шел кокушак на рубашку», «из ее бела лица выступала рубета», «она клала во студенышко», и попросил певцов объяснить непонятные слова, они ответили: «не знаем. Так в песне поется!» Народ поэзию звуков ставит выше поэзии мыслей, но только до сих пор исследователи избегали записывать частушки, «смысл которых понять трудно», и в моем распоряжении имеется пока очень небольшой отдел подобных частушек, записанных мною в Архангельской, Вологодской и Костромской губ., в 1919-1921 гг. Привожу для образца одну из них, так как слова песен у Чернышева взяты не из частушек:

Мы, колежемки, кофты носим,
По неделе есть не просим;
Скоро юбочки сошьем,
Тогда в Германию пойдем.
(Арх. губ. Мез. у.)

Приведенные факты позволяют нам сделать заключение, что народной песне присущ непосредственный лиризм, как

пляске дикарей вокруг костров и радению хлыстов, и что лиризм этот не всегда прикладной, и они же подтверждают известное мнение академ. А. Н. Веселовского, что «язык народной поэзии наполнился иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настраивающими»,³ т.е. образ в народной поэзии совершает эволюцию к созвучию.

Итак, мы не будем обеззвучивать частушек и станем изучать их только в пении, примыкая тем самым к новейшей филологии (Ohrenphilologie) Э. Сиверса,⁴ изучающего произнесенные тексты, с тем только различием, что, вместо произнесенного, мы берем *пропетый* текст. В этом отношении мы становимся тоже на правильный путь: «для правильного понимания всякого народного размера необходимо знание соответствующего напева», писал еще акад. Ф. Е. Корш в работе «О русском народном стихосложении».⁵ К тому же в пропетом тексте перед нами выступают с особенной яркостью новые элементы стиха — согласные звуки (фонемы); «в пении, чтении нараспев отражается идеальный фонетический облик каждого слова, совершенно не зависящий от правописания».⁶

Остановимся прежде всего на мелодии, исполняемой на гармонике.

Известно, что наши старые народные песни опирались на *естественный* звукоряд, а современная музыка опирается на звукоряд *искусственный*, на гамму. Естественные натуральные тоны придавали русской песне характер архаический, чуждый культурному человеку, но свойственный всем народам, мало затронутым культурой — славянам, баскам (в Бретани) и древним грекам, пока песня последних не подверглась солидной и обстоятельной обработке при Аристоксене (ученике Аристотеля). Этот архаизм полон особенной неизгладимой прелести. На строй народной песни у нас повлияли церковные лады, перешедшие через Византию от древних греков. И в то время, как в основу темперованного (уравненного) строя положена *гамма* из пяти целых тонов и

двух полутонов, размещенных в строго определенном порядке — 2 целых тона, 1 полутон, 3 целых, 1 полутон — народ наш до сих пор не знал этих *искусственных* звукорядов; он пел в натуральных тонах, *поет и частушки в натуральных тонах*, правда, под аккомпанимент гармоники, построенной на звукоряде *искусственном*.

Мелодия, исполняемая на гармонике, не изменяется; наш народ, подобно древним грекам и древним аравитянам, а также современным персианам и туркам, сочиняет стихи, распевая их под *готовую* мелодию. Его стихи говорят музыкой. Таким образом, наша частушка, как и древнейшая поэзия, имеет песенный склад, и для понимания песенного склада необходимо обратиться к поэзии древних греков.

По определению древнего Аристоксена, *ритм состоит в ясном для слушателя расчленении времени, занимаемого поэтическим или музыкальным произведением искусства*. Ритм возможен лишь там, где есть движение, и если время, наполняемое этим движением, разлагается на такие ощутимые части, в последовании которых замечается определенный порядок. В поэзии ритму подлежат слова, в музыке — звуки, в пляске телодвижения, причем самое движение составляет как бы материал, а ритм представляет собой упорядочивающий, формальный элемент, нечто совершенно независимое от сущности слова, звука и телодвижения. Поэзия, музыка и орхестика суть искусства, представляющие идею красоты в последовательности движений относительно времени. А так как слово утратило долготу и краткость слогов, то в современной поэтической речи ритм не есть необходимая принадлежность. Но частушки, как и поэзия греков, представляют *песенную* поэзию, и поэтому склад (*метр*) определяется складом музыкальным, т.е. *метрику* частушек мы будем рассматривать, как *часть* ритмики, обнимающую приложение законов ритма специально к звукам речи.

В основание ритмического измерения древние принимали продолжительность выговора краткой гласной — моры (*chro-*

nos protos). Это первое основное время — *chronos protos* — представляло некоторый определенный по длительности короткий звук, а долгие составлялись путем сложения двух *chronos protos*.

У нас пению частушки обыкновенно предшествует мелодия без слов, состоящая из 8-ми четырехзвучий; каждое 4-звучие берется в двух рядах клавиш. Звуки все равны по длительности, и каждые 2 из них — одному тону песенной речи, одной единице времени. Затем следуют: 1) пение первого музыкального предложения (двух стихов), 2) опять несколько измененная, мелодия на гармонике в 16 *chronos protos*, и 3) конец частушки (2 стиха) — 2-ое муз. предложение.

Таким образом, мелодия частушки в ритмическом отношении представляет из себя 32 *chronos protos*.

Итак, в натуральных тонах под ту же мелодию исполняется частушка, причем, если в ней 32 слова (в 4 стихах), то каждый слог падает на один звук мелодии, а если слогов меньше, например:

В рицьке тоненькой ледок,
Водица непротоцьная,
Неужели с миленьким
Розлука виковицьная,

тогда последний слог 2-го стиха удлиняется на одну единицу времени (на один *chronos protos*), и частушка исполняется так:

В рицьке тоненькой ледок во-
дица непротецьная-а и т.д.

Возьмем еще одну из частушек, сочиненную не совсем складно, и посмотрим на ее ритмический строй:

Ты, капуста моя,
Мелкорубленая,
Ктора девушка полюбит,
Та напудренная (Арханг. губ.)

Обозначим краткие слоги знаком ~, а долгие (соединение двух кратких) знаком |, тогда данная частушка уложится в следующую схему:



Даже и в этом случае певцы не выходят из рамки 32, и некоторые слоги тянут в течение 2 единиц времени.

Обследовав частушки всевозможных сборников, я позволяю себе установить следующий закон: 1) *Каждую из частушек в ритмическом отношении следует считать равною 32 chronos protos.*

Частушка при исполнении разбивается на два музыкальных предложения (по 2 строчки в каждом), каждое предложение состоит из 4 колен (по 2 в строчке), каждое колено из 2 тактов.

При этих законах деление частушек на 8-ми, 6, 4 и 2-стишные отпадает: 8 стихов представляют 2 частушки, а 2 стиха — частушку, в которой 1 музыкальное предложение играется без слов.

Подобно древней поэзии, и наша частушка имеет вступление (анакрузу), выходящее за ритмические рамки, в виде: Эх! Ух! и т.п.

Эх... Раскатились лимоны
По чистому полюшку,
Нам не нужны миллионы
За гульбу, за волюшку.
(Арх. г. Меэ. у.)

Схема: 1... ~ ~ т ~ | ~ ~ м ~
 ~ ~ т ~ | ~ ~ к ⊥ у
 ~ ~ н ~ | ~ ~ ~
 ~ ~ б ~ | ~ ~ к ⊥ у *

*В схеме отмечены согласные при ударных гласных.

Часто лишний слог: Ух! и заканчивает частушку. Так как у древних греков текст заранее предназначался для музыки, то и у них допускались подобные же вольности, с расчетом на то, что музыка скроет их.

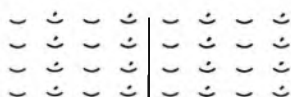
Таково ритмическое строение частушки. Теперь посмотрим, как форма (*ритм*) проявляет себя на материи, на песенной речи (*метре*).

По словам Квинтилиана, поэтическая речь не укладывалась в такт; не было тактов в греко-латинском количественном стихосложении. Известно, что основой древне-классического стихосложения служила заключенная в строгие метрические рамки мелодическая последовательность долгих и коротких звуков речи. Когда в греческом и латинском языках постепенно стала утрачиваться разница между долгой и краткостью слогов и принцип удряемости стал вытеснять количественное по времени протяжение слогов, — метрическая система мало-помалу уступила место тонической. В то же время утрачивалась древняя форма, как связующее начало стиха, на смену которой начиналось зарождение нового элемента стихотворной речи уже на гармонической основе, на принципе созвучности частей отдельных стихов. Так стали возникать ассонансы, аллитерации, повторы, рифмы, причем последние явились, как 2-ые голоса, дополняющие первые, для связывания мелодии двух стихов общей гармонией.

Наша частушка укладывается в такты благодаря введению долгих и кратких слогов, причем долгота слога отличается от долготы древних *подвижностью*; один и тот же гласный звук может быть и долгим и кратким, в зависимости от разбивки 2 строк на 4 такта. Для установления размера, которым пишутся частушки, возьмем наиболее простую частушку:

Сыграй, сыграй, гармонь моя.
Сегодня тихая заря,
Сегодня тихая заря —
Услышит милая моя
(Арх. губ., Холм. у.)

Схема:



На каждый звук падает по одному слогу, следовательно, в такте 4 слога, равных по длительности, т.е. две стопы по 2 слова в каждой. Такая стопа из 2 кратких слогов называлась *пиррихией*; соединение 2 пиррихий называлось дипиррихией (прокелевсматик), а вообще называлось *диподией*, и если обратиться к частушке:

Ты, капуста моя...

то мы формулируем еще один закон так:

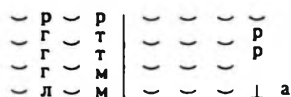
Усечение на один слог диподия вызывает увеличение длительности слога на один chronos protos.

Таким образом, в метрическом отношении частушка имеет строение *пиррихическое*.

К музыкальному (пиррихическому) ритму гармонике присоединяется еще 2-й музыкальный ритм, ритм пения. Посмотрим, что происходит с метром (с песенною речью), благодаря ритму, в частушке «Сыграй, сыграй, гармонь моя...»

Не увеличивая длительности слогов, певцы делают ударение на слогах — грай, грай. Такие ударяемые части у греков назывались тезисами, а неударяемые — арсисами. Из ударяемых один пелся с особенным напряжением и назывался *ритмическим иктом*.

Запишем схему частушки «Сыграй, сыграй...», отметив тезисы согласными звуками:



Таким образом, песенные ударения делают ясным расчленение времени, и ритм как закон (*regula*) проявляет себя на материи (метра) тем, что выдвигает на первый план в частушке *согласные* звуки, в определенной их связи и порядке, что, как известно, составляет основной закон художественного восприятия (*чувство связи и порядка* в организации материала).

Вопрос о значении этих согласных звуков, организуемых в виде аккордов: р—г—л и т.д., еще совершенно не разработан; он находится в связи с вопросом о происхождении языка. Небольшая работа имеется у Вунда, который на звуки человеческой речи смотрел, как на уподобительные жесты.⁶ Работая над частушками, японскими ономапоэтиками и производя наблюдения над языковыми явлениями английского, китайского, русского, древне-еврейского и арабийского языков, я установил 20 законов, определяющих функции согласных звуков, но материал этот в данную статью войти не может.⁷

Мне остается еще коснуться вопроса о содержании частушек.

Общая схема народных песен по акад. А. Н. Веселовскому — в содержательном параллелизме, *путем сопоставления двух мотивов по категории движения, действия*.⁸ Подобная схема применима и к некоторой частушек. Пример:

Печка топится, не топится,
Кудряный дым идет, —
Милый любит и не любит,
Только славушку ведет.
(Арх. губ., Холм. у.)

Здесь сопоставлены 2 мотива по категории движения.

Но за последние годы стало наблюдаться в частушках устранение этого сопоставления, и народ наш свое самощущение жизни в движении передает уже другими приемами, выдвигая при пении нажимные согласные.

Пример:

Милая отрадная ле-
жит в гробу нарядная
На платочке два орла да
От любви померла.

(Костр. губ., Гал. у.)^{*}

Схема:

м	—	—	—	—	—	—	—	—
ж	—	б	—	—	—	а	⊥	а
н	—	т	—	—	—	л	—	—
—	—	б	—	—	—	л	⊥	а ...

В приведенной частушке уже нет сопоставления 2 мотивов, но самоощущение передается в движении, действии.

С частушками при пении происходит то же, что с ариями и песнями в опере: слова трудно различимы, поэтому я, не имея фонографа, пробовал заполнять схему одними нажимными согласными, а тексты частушек записывал после пения. Это мне дало тоже богатый материал для изучения природы согласных.

Опубликовывая некоторые выводы из своего труда о частушках, скажу в заключение, что частушка представляет из себя высшую ступень в развитии русской песни: во-первых, лиризм в ней бурный, непосредственный, а не прикладной, как в других песнях и стихах, с их угнетающими аффектами; во-вторых, она вся подчинена музыкальному ритму и имеет значение больше музыкальное, чем поэтическое, и, в-третьих, ее музыкальный ритм, проявляясь на метре, выдвигает новый элемент стиха — согласный звук — и игнорирует развитие таких старых элементов, как рифма (соединение созвучных по внешности, но различных по содержанию слов).

В звуковой композиции частушек есть единство, один прием вызывает другой, ему соответствующий, есть внутренняя взаимная обусловленность всех приемов, т.е. в их

^{*}Запись сделана по ритмической схеме, в пении, а не по стихам.

композиции есть *стиль*, а связь и порядок в организации материала делают частушки *художественными*.

ПРИМЕЧАНИЯ

^а Статья составлена по докладу «Ритмика, метрика и тематика частушек при напевном строе», прочитанному 20 апреля т.г. в заседании этнографического отд. Академии Наук. Выражаю свою глубокую признательность: Акад. В. Н. Перетцу и С. Ф. Ольденбургу, Д. А. Золотареву за участие в обсуждении доклада, а также: 1) А. Н. Попову, Г. Шергику и И. А. Федорушковой, предоставившим мне сборники частушек Архангельской губ., 2) бывш. регенту Ник. Подворья за ноты частушек, старинных свадебных и др. песен Архангельской губ., 3) учителям Тимошину, Откупиджову, Качерину, записывавшим для меня частушки в Мезенском, Кемском и Холмогорском уездах, Архангельской губ., 4) моим ученикам — слуш. Галичских Общеобразовательных Курсов (в Костромской губ.), записавшим частушки в 22 волостях Галичского уезда в 1921 г. и 5) студентам Петр. Института Живого Слова, давшим музыкальные иллюстрации к докладу по моим нотам.

^б Гармоника изобретена в 1829 г. в Дамиане (Вене); она ведет свое происхождение от китайского ченга, губной гармоники.

^в Недаром в старинной песне пели: «Без музыки, без дуды идут ноги не туды», считая музык. ритм необходимою принадлежностью песен.

^г Н. И. Костомаров, *Собрание сочинений*, т. V, стр. 532-534.

^д *Записки Акад. Наук*, № 4, стр. 146, Прибавление к XXXVII т., работа проф. Потебни.

^е *Русск. Богатство*, 1902 г., № 12.

^ж И. Я. Львов. «Новое время — новые песни», Устюг, 1891 г.

^з *Этнограф. Обзорение*, 1910 г., № 3-4, Е. Н. Елеонская, «Страдания».

^и Проф. Щерба, «Русские гласные в качественном и количественном отношении», стр. 95.

^н Не балет, а искусство Аяседоры и Ирмы Дункан, наряду с «заду-маем» и музыкой — близки к природе и развешивают красоту движения во *временной* последовательности, причем в искусстве Дункан *самое движение* служит материалом.

Опубл. в: *Красный журнал для всех*: ежемесячный художественный, литературный, общественно-экономический и научно-популярный журнал (Л., 1922-1925), № 7-8, 1923.

К сожалению, не удалось обнаружить статью Туфанова «Метрика, ритмика и инструментовка народных частушек», опубликованную в *Известиях архангельского общества изучения Русского Севера*, 1-2, 1919, по-видимому, первую его работу о частушках.

По этой же теме см. статью Н. Трубецкого «О метрике частушек» (*Версты*, 2, 1927; ст. перепечатана в кн. *Избранные труды по филологии*, М., Прогресс, 1987, стр. 371-390). В этой статье Трубецкой тоже говорит о Ф. Е. Корше. Он пишет о нем, как о единственном ученом, интересовавшемся не только «метрикой письменной литературы», но и «древнегреческой квантитативной метрикой» (долготой и краткостью слогов).

1. Белорецкий Г., «Заводская поэзия», *Русское богатство*, 12, 1902 (стр. 39).

2. Гоголь Н., «О малороссийских песнях» (1833), *Полное собрание сочинений*, 8, М., АН СССР, 1952 (стр. 95). Можно утверждать, что Туфанов цитирует по статье Л. Якубинского «О звуках стихотворного языка» (*Сборники по теории поэтического языка*, 1, 1916, стр. 29-30 или *Поэтика*, Пг, 1919, стр. 49), поскольку он делает те же самые пропуски. Следовательно, небезынтересно привести заключение Якубинского: «...в стих. яз. мышлении звуки всплывают в светлое поле сознания; в связи с этим возникает эмоциональное к ним отношение, которое в свою очередь влечет установление известной зависимости между — содержанием — стихотворения и его звуками; последнему способствуют также выразительные движения органов речи» (стр. 49).

3. Цитата из статьи «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля», *Собрание сочинений*, 1, СПб, изд. имп. АН (стр. 168). Как и высказывание Гоголя, Туфанов приводит эту фразу Веселовского не по первоисточнику, а по статье О. Брика «Звуковые повторы», которая также была напечатана в *Сборниках по теории поэтического языка*, 2, 1917 (стр. 24) и в *Поэтике*, Пг, 1919 (стр. 58).

4. Сиверс Э. (Sievers E.) (1850-1932). Туфанов ссылается на книгу *Rhythmisch-Melodische Studien*, Heidelberg, 1912, о которой В. Шкловский говорит в статье «О ритмико-мелодических опытах проф. Си-

верса» (снова из *Сборников по теории поэтического языка*, 2, 1917, стр. 87-94). Речь идет о необходимости создать «филологию слуха и речи» взамен «зрительной» филологии.

5. Корш Ф.Е., *О Русском народном стихосложении*, 1 (былины), Спб, 1897 (стр. 1-2).

6. О Вундте см. прим. 25 к статье «Освобождение жизни и поэзии от литературы» (в приложении).

7. Этот материал войдет в предисловие к книге *К зауми* (1924) «Заумие». Об этом см. также статью Е. Поливанова «По поводу — звуковых жестов — японского языка» (снова в *Сборниках по теории поэтического языка*, 1, Пг, 1916).

8. Точная цитата из вышеуказанной статьи (см. прим. 3): «Итак параллелизм покоится на сопоставлении субъекта и объекта по категории движения, действия, как признака волевой жизнедеятельности» (стр. 131).

ОБЗОР ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

После традиционного летнего затишья в художественной жизни Петрограда, приближается осень, с симфоническими концертами, операми и драмами в Академических театрах, с оживлением на книжном рынке и в периодической печати, с возобновлением занятий в выших учебных заведениях. Пред Петроградским студенчеством — этим бывшим застрельщиком как в общественной, так и в художественной жизни Петрограда, утратившим эту роль в силу коренного изменения условий общественной жизни, — теперь стоит задача, и прежде всегда ему присущая, — вновь стать тем же чутким барометром для жизни художественной.

Принцип разделения труда в производственной жизни и закон естественного отбора толкают пролетариат и крестьянство на выделение из себя особой *студенческой* массы, которой всегда близки устремления к художественному творчеству, потому что студент всегда есть то, что *становится* и что поэтому неотделимо от самого творческого потока в искусстве. В политике и государственной жизни требуется *осуществление* известных идеалов, а искусству чуждо *осуществление* само по себе: оно всегда переступает, в нем всегда «преступление», разрушение идеала и даже самый «закон» нужен только для того, чтобы *переступить*. И кто же ближе к нему — такому «бесцельному», «бездомному» и «преступному», как не студент, в борьбе за что-то *становящееся* без конца и чему-то радующийся без оглядки?

Вот почему мы решили встретить возвращающихся с каникул студентов тремя рецензиями, чтобы ввести их в новый сезон с впечатлениями конца истекшего сезона — за май, июнь и июль, которые следует отметить тремя чрезвычайно ценными в художественном отношении фактами: 1) Выставка

в Академии Художеств, 2) Постановка Зангези и 3) Вечера Дункан.

1. Выставка произведений художников за 1918-1923 г.¹

Все созданное художниками за 5 лет и представленное на Выставке можно разделить на два крыла, но не «правое» и «левое», а по другому признаку: в одном крыле изображено *все*, а в другом *ничего*, т.е. не изображено, а течет *все*. И Выставка дает впечатление птицы-живописи с двумя крылами — образным и безобразным. Образное крыло, например, дало ряд портретов, из которых ни одного нельзя назвать картиной. Художник с фотографической точностью дает портрет писателя Е. И. Замятина, но не дал самого *ощущения* жанра Замятина, Замятина в становлении, а потому этот портрет, как и другие, есть образец «образного мышления», имеющий литературное значение.

И все это «образное» крыло, с его «курильщицами», «лошадьми» (худ. Жабы²), рыбами, шахматами, белыми и красными, горами, морями и цветами, представляет из себя застывшие эстетические феномены, похожие на *искусственные* цветы («скульптуры из бумаги»), которые не растут, не движутся, но привлекают окраской и предметностью тех, у которых литература исказила природу, поставив притом в условия слабого или голодного воображения.

Второе крыло — безобразное — ничего не изображает. Здесь сами цветы, сами скрипки, сам Сестрорецк (у Эндера³), но, подобно *живым* цветам, не поддающиеся в процессе роста разворачиванию в пространственной последовательности. Художник здесь идет от самого движения и становления, с аккордами красок и линий, с расширенным смотрением под углом в 360° (Матюшин), с устранением закона перспективы, выведением из горизонтали, — и вызывает *ощущение* движения.

Там, в *образном* крыле птицы-живописи образ — как представление; здесь — ощущение движения; там — статика;

здесь — динамика; там крыло неподвижное, застывшее, здесь — подвижное, текучее.

Образное крыло — крыло «понятное», а второе — непонятное; из-под первого зеваки выходят довольные, из-под второго — с сердитыми словами: «сумасшествие», «чушь».

В заключение скажем, что, придя к наиболее простому материалу, художник стоит теперь перед вопросом изощрения приемов композиции, в соответствии с присущей каждому цвету функцией — вызывать определенного рода *ощущения* движений.

2. К постановке поэмы «Зангези» Велимира Хлебникова⁴.

11 и 13 мая в Музее Живописной Культуры была поставлена художником Татлиным поэма В. Хлебникова «Зангези».

При описании театральных постановок можно идти двумя путями.

Обычный путь заключается: 1) в нагромождении технических театральных терминов: колоратура, ансамбль, трюк, «упругие груди» (Волинский⁵) и пр. и пр., не без некоторой пользы усваиваемых, и 2) в определении субъективных впечатлений рецензента: хорошо, плохо, туманно, ясно, непонятно и т.д., до которых читателю мало дела.

Такие оценки пишутся людьми *установившимися*, «всемирно известными», «с крупным дарованием», так что бедра и груди определяются для всеобщего запоминания.

А мы все — повторяем, — «студенты», т.е. то, что занимается, учится, *становится*, делается в живом творческом потоке к неудержимой свободе. Мы — при однородных средствах производства материальной жизни — текучие *становящиеся*, под углом определенного бытия.

Поэтому мы подойдем к постановке поэмы «Зангези» при непосредственном восприятии всем зрительным залом, т.е. дадим *схему общего осадка непосредственного восприятия*, предоставив сделать индивидуальные оценки каждому из читателей.

Итак, под руководством худ. Татлина, Пунина и др., при исполнителях студентах высш. уч. зав. (Акад. Художеств, Технол. инст., Универс.) ставили поэму «Зангези»⁶.

На сцене установлены машины, прожектор и вышка для героя поэмы Зангези. Посредине сцены доска с надписью «люди» и в конце зрительного зала, вверху доски: «птицы», «боги».

Начинается представление хорovým произнесением песни птиц, с преобладанием согласных, и песни богов, с преобладанием гласных, т.е. из двух заумных, «непонятных» языков — язык богов менее совершенен, так как гласных фонем всего пять. И еще в древних языках, например, семитских (аравийском, древнееврейском), чередование гласных, как учит нас сравнительное языкознание, имело только формальное значение, а не вещественное. Прожектор со сцены указывает на застывшие в пространственном восприятии человека объекты.

С кафедры Н.Н. Пунин объясняет математические законы восприятия времени, иллюстрируя их связь между степенями 2 и 3 и историческими событиями, по Хлебникову.

А затем начинается развертывание самого «сошествия» «звездных песен» к «доскам»-людям, которые по временам бунтуют, требуют «веселенького», но все-таки в конце сбиваются в кучу и хором произносят монолог о *всеюжиди* Зангези:

«Иди могатырь,
Могей, мое я» и т.д.,

построенный на согласном звуке *г*.

Сам Зангези с вышки произносит блестящие по звуковым сопоставлениям слова гимна согласным звукам — *г, л, р, м*, и др., опуская на землю свои достижения в письменных образах, а на земле поясняют их на чертежах и читают лекцию о богатстве речевых единиц в поэме, о совмещении различных художественных приемов и, главным образом, о заумии.

Почему-то не в виде досок, а в живых определенных фигурах, давших пластическое закрепление пространственному восприятию, — появляются *горе* и *смерть*, поверх машин, против богов и птиц.

Не лучше ли было бы повесить доски с соответствующими надписями и стереть надписи путем вращения, что отвечало бы Хлебниковскому устремлению к разрушению пространственного восприятия смерти.

В заключение одна из досок объявила:

«Зангези умер...
Зарезался бритвой
Оставив записку.»

В зрительном зале один из исполнителей со стула произносит эти слова, но появляется на сцене Зангези, и известие о его смерти опровергается. Над сценой разворачивается полотно с надписью:

«28 IV 1922» —

дата смерти Велимира Хлебникова.

Общие размышления «у парадного подъезда» укладываются в два ряда вопросов:

1) если все живое (языковые явления) разворачивается на сцене в процессе *строения*, то имеет ли силу убеждающего закона связь между интуитивным сопоставлением слов при измененных корневых согласных (могей, я могел, могатырь и пр.), и — геометрическими чертежами о пересечении плоскости линией, о круговом движении и проч.?

2) почему для идей (бог, горе, смерть) взяты и доски и живые воплощения? Не лучше ли было бы исполнителей поставить за доски с надписями: горе, смерть? Не нарушает ли общего стиля нарастающего строения «звездных песен» (заумия) и появления припадочного? не заимствован ли он со старой сцены? и почему песни «звездные»? В «заумии» — непосредственный лиризм, всего ближе соприкасающийся с недумающей природой, с землей.

3. Дунканизм — как непосредственный лиризм нового человека.

(К гастролям Ирмы Дункан⁷ и ее школы 31-го мая, 1-го и 2-го июня).

Несмотря на всю парадоксальность, можно без преувеличения сказать, что нет искусства, по существу столь близкого пролетариату и крестьянству, как орхестика школы Дункан. Чтобы понять это, надо только отрешиться от затертых мыслей пресыщенных буржуазных рецензентов, которые танцы детей из школы Дункан отождествляют с балетом.

Пора понять, что танки и автомобили, снаряды, летающие на 160 верст, и аэропланы — без летчиков и прочие чудеса техники влияют на форму нашей чувствительности, сообщая ей элемент быстроты и новые радости движения.

Мир становится прекрасным. Новый человек освободил живопись от предметности, звуки речи от слов и жест пляски от автоматизации, трафаретности. Музыкальные тоны, согласные звуки, цвета спектра и жесты — все получило свободу, и как материал новых искусств ждет от человека иных приемов восприятия.

Скрябина, напр., надо слушать в спектре ощущений двигательных процессов.

К «Зорведу», одной из левых групп на выставке, надо подходить с «расширенным смотрением». Художественные построения «Зорведа» выводят идею прекрасного из состояния покоя и вызывают ощущение движения, «ничего не изображая» (Матюшин, Эндер, Гринберг⁸).

Иных приемов восприятия требует и дунканизм: созерцание торсов, ног и костюмов, унаследованное со времен Екатерины II, тут не поможет. Не поможет и противоположная точка зрения самой основательницы Айседоры Дункан — о «флюидах»⁹.

По нашему мнению, неизгладимое очарование вечеров Ирмы Дункан имеют следующие причины.

Песенная поэзия (напр., частушки), музыка и орхестика

Дункан — суть искусства, которые представляют идею красоты в последовательности *движений* относительно *времени*, тогда как пластические искусства (живопись, архитектура, ваяние) дают идею прекрасного в состоянии *покоя*, по отношению к *пространству*, прикрепленному как бы к одному отдельному моменту. В первых трех искусствах врожденное человеку (в силу ритмического сознания) чувство порядка проявляется в упорядочении времени движения посредством *ритма*, а в пластических оно проявляется в упорядочении распределения пространства посредством *симметрии*, соразмерности. Симметрия есть формальное упорядочение чего-либо, неподвижно занимающего пространства, а *ритм* — формальное упорядочение движения по отношению к времени. Ритм замечается и в природе: при падении капель с промежутками, при ударах волн прибоя о камень и проч. Народ, близко стоящий к природе, давно уже оценил значение музыки и пел в старинной песне:

«Без музыки, без дуды
Идут ноги не туды».

В школе Дункан дети всегда воспитываются на фоне музыки: их ноги, руки, дыхание, биение сердца все время «идут» к солнечным радостям, с жестами, расплескиваемыми на солнце. Об их жестах, естественных, близких к природе, говорит нам и директор школы И. И. Шрейдер пред началом их выступления. Он говорит еще, что дети — не балерины и что вечер их не балет. Конечно! Это надо раз навсегда запомнить, что воспитанницы Дункан — в балет не пойдут. Их творчество на сцене, например, 31-го мая протекает в следующих процессах.

Они берут более простое, чем Айседора Дункан, представлявшая, напр., «Патетическую Симфонию» Чайковского, — они берут Шуберта, Глюка, Рахманинова, Брамса, Штрауса и др.

Возьмем один из лучших их номеров: *Marsch Militär*, *Moment musical* Шуберта, траурный марш и пр.

Пианист П. Любошиц исполняет эти музыкальные произведения, т.е. произведения искусства, в которых *время* заполняется материалом — звуками.

Но в распоряжении Ирмы Дункан и ее учениц другой материал — *само движение* (в жестах, мимике, пляске).

Форма (ритм) одновременно проявляет себя на двух материалах: звуках и движении, причем одна материя (звук) начинает принимать прикладной характер, вдохновляя тело на творчество *движений*, которыми особенно богат Военный Марш по его художественной композиции.

В *Moment musical* преобладают, напр., круговые движения, соединенные с лучевыми, а в военном марше — волновые к подвижной точке.

Некоторые могут сказать, что музыка — особый мир, вне пространственных форм, что он не имеет самостоятельного бытия и ценен людям своею «непонятностью», а в оркестике Дункан срывается как-будто завеса, и звуки переходят в пластику. Но это возражение, конечно, не имеет серьезного значения, потому что в этом искусстве красивые тела только струны Эоловой арфы для организации в связи и порядке материала — *движения*.

Музыкальный тон, звук человеческой речи, цветной тон — все это движения звуковых и прочих волн, но эти движения сами по себе недоступны нашим внешним чувствам, тогда как материал искусства Ирмы Дункан представляет из себя *видимое движение*. И в этом все очарование дунканизма для нового человека, с его чувством быстроты и радостями движения, — рожденными под стальными крыльями нового Икара — аэроплана.

Silentium

ПРИМЕЧАНИЯ

Опубл. в: *Красный студент* (ежемесячный литературный, общественно-политический и научно-популярный журнал (Л. изд. Прибой, 1923-1925), 7-8, 1923 (стр. 28-33).

1. Объединенная выставка Сорабиса (Союза работников искусств открылась в Академии Художеств 17 мая 1923 г. См. каталог «Выставка картин художников Петрограда всех направлений за пятилетний период деятельности 1918-1923». Пг., 1923.
2. Жаба Альфонс Константинович (1878-1942).
3. О Б. Эндере см. примечание 70 к предисловию. ср. отзыв Н. Пунина о группе Матюшина: «Тихая, без напряженного динамизма, не активная живопись, возбуждающая глаз интенсивностью распластанных цветовых поверхностей, принимающих текущие растительные формы» — Пунин Н. Государственная выставка. — *Жизнь искусства*, 1923, № 22, с. 5.
4. Сверхловость В. Хлебникова «Зангези» была окончена в начале 1922 года и в этом же году опубликована в Москве. О постановке «Зангези» см.: Татлин В. «О Зангези» — *Жизнь искусства*, 1923, № 19, с. 15.
5. Волынский, А. «Флексер Аким Львович» (1863-1926) — критик, в 20-е годы много писал о балете.
6. Подробнее о постановке «Зангези» см. Пунин Н. «Зангези» — *Жизнь искусства*, 1923, № 20, с. 10-12; в статьях о постановке В. Татлина и Н. Пунина среди исполнителей названы студенты Горного института, а не Технологического.
7. Ирма Дункан — приемная дочь Айседоры Дункан. Гастроли проходили в помещении Петроградского государственного цирка.
8. Гринберг Владимир Ариевич (1896-1942).
9. См. статью А. Дункан «Что я думаю о танце» — *Северные записки*, 1914, № 4, с. 99-105. По теории А. Дункан природа представляет собой непрерывное волнообразное движение, которому подчинено свободное, естественное движение человека. Танец должен передавать флюиды земной энергии через посредство человеческого тела.

ОСВОБОЖДЕНИЕ ЖИЗНИ И ИСКУССТВА ОТ ЛИТЕРАТУРЫ¹

1

Жизнь есть нечто — движущееся, эволюлирующее, становящееся, крылатое, ускользающее, неустойчивое, непрерывное, тягучее, вырывающееся и творящее вечно новое, непредвидимое; — огнезарные вихри, в которых душа нового человека чувствует себя уже влажной, как в майское утро возврата к вечной юности, от приливающих юных сил.

Все течет, все изменяется, говорил еще древний Гераклит. Жизнь не знает возврата к прошлому; она подобна океану, говорил старец Зосима у Достоевского: надавишь в одном месте — в другом конце мира отдается; она подобна Гольфстрему², как поток: нет в ней ни прошлого, ни будущего, как в диалектическом процессе, а есть одна только прекрасная мгновенность, умирающая и воскресающая бесконечно. Прошлое всегда погружено в настоящее для каждого общества, для каждого индивидуума, с тем лишь различием, что в одном случае оно погружается, захватывая период с 3-го оледенения, а в другом — с Маркса, с Белинского, Пушкина и т.д., т.е. разница вся во времени, как *качественной* множественности. А будущее всегда соприкасается с настоящим, поскольку последнее вливается в него, само становясь при погружении прошедшим.

Такова сущность жизни, как диалектического процесса.

Это вот и есть живая жизнь. И как в океане бывают приливы и отливы, так и в развитии человеческого духа, чем бы оно ни обуславливалось, бывают тоже свои приливы и отливы, теза и антитеза, вслед за которыми наступает синтез — *отпращение*.

Для иллюстрации возьмем примеры из истории.

Согласно заключению Н. Рожкова^{*3}, война 1812 г. в России имела три основных последствия: 1) развитие крестьянских и солдатских волнений, 2) мистицизм в верхах, перешедший к 20-м годам в политическую реакцию, и 3) пробуждение передовых сил русского общества, завершившееся 14-ым декабря 1825 г.

А началась она в атмосфере рабьей тишины в низах, «при легкомысленном бахвальстве петербургского общества» и страха пред неприятелем и крестьянским восстанием. Покорность — бунт; бахвальство, пиры — мистицизм; надежды на конституцию и 14 декабря, — все это звенья в триаде, одно другому противоположные: теза и антитеза.

Но эта война имела много и других последствий, помимо указанных Н. Рожковым. Она оторвала дворянина-помещика от петербургских канцелярий, «от насиженных поместий», а пахаря — от сохи, заставив их побывать даже в Париже, и пробудила, как и всякая другая война, *идеал бродячей жизни*.

Человек бродил с винтовкой по всей Европе, а потом, вернувшись домой, нашел, что его *прежнего* дома нет и что «по одному месту в реке нельзя проплыть дважды» (при бродячем идеале, несомненно воскресают и такие текущие мысли Гераклита).

Вот почему Пушкин, Лермонтов и герои их произведений были зажжены этим стремлением и немного позднее стали *искать* самих себя, т.е. тоже бродить.

Итак, тезу — общественный подъем в войну 1812 года сопровождала антитеза: 1) мистицизм и политическая реакция и 2) идеал бродячей жизни, приведший к индивидуализму и расцвету искусства, причем в самой антитезе — два противоположных звена: политическая реакция и подъем в искусстве (теза и антитеза).

А *опрошение* (синтез, 3-е звено) наступило к 50-м годам,

* См. Н. Рожков. Очерки из Русской Истории, II, изд. Богдановой, Петр., 1923.

как можно видеть из повести Л. Толстого «Казак».

История Западной Европы нам дает тоже немало примеров, подтверждающих этот закон диалектического развития. В Швеции и в Норвегии в 80-х годах прошлого столетия был огромный общественный подъем, а затем, при наступившей после него реакции, — подъем и расцвет индивидуализма в искусстве: Гамсун⁴, Гейберг⁵, Седерберг⁶ и пр. Недаром сказано, что «когда гремят пушки, тогда музы молчат», и «Андре Шенье идет на гильотину».

У нас после революции 1905 г. наступили годы политической реакции, параллельно с которой начался расцвет индивидуализма, выразившийся в символическом творчестве. А 1914 год — начало войн и революций — знаменует собой общественно-культурный подъем и, одновременно с ним, реакцию в искусстве, реакцию против сложности символизма, с его утонченно-психологическими переживаниями и с задачами познания Платоновых идей при изысканной и сложной форме.

Происходит как бы круговое взаимодействие жизни и искусства, укладываемое в следующую схему:

	Теза	Антитеза	Синтез
Жизнь	подъем	реакция	опрощение
Искусство	реакция	подъем	

Причем каждое звено, например, теза таит в себе, в свою очередь, два взаимно-проникающих и взаимно-противоположных начала — подъем в жизни и реакцию в искусстве, и наоборот; а синтез-опрощение переходит в новую *тезу* и т.д.

Интересный материал дают тоже и те периоды в истории, когда личность становится законом неогражденной, т.е. в удельный период нашей Руси и в периоды гражданских войн.

И наконец, вернемся к нашему искусству за последнее 25-летие. Не подлежит сомнению в настоящее время, что символизм оставил глубокие следы в развитии искусства

Европы и вызвал огромную литературу. Символизм был не только школой, но и мирозерцанием, следы которого живы и по настоящее время. Опираясь на эстетику Шопенгауэра⁷ и на учение Поттебни⁸ о символах, противопоставляя форму и содержание, символизм у нас в России вложил максимум содержания в творчество, ставя задачами его «познание Платоновых идей». Дальше в содержании идти было некуда. После такого подъема реакция была неизбежна, реакция против сложности приемов (аналогий, соответствий и др.), против сложности творческих процессов («безвольное созерцание») личности, объявившей себя существом иных миров (см. «Весы» и др. символ. журналы).

Это было время, когда литература поглотила и искусство и жизнь, совершенно удалив человека от природы и объявив природу только «отблеском иного» («Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis»⁹), сквозь который, однако можно было проходить, но опять-таки «для познания потустороннего мира» (см. журнал «Весы»).

Мы знаем, что в Западной Европе, футурист Мариурти¹⁰ вышел из студии символиста Малларме; знаем, что в Англии после символизма явилась школа имэджинистов — Эзра Паунд¹¹ и др.

И у нас в это время на смену общественной реакции уже надвигался новый общественный подъем, и параллельно с ним, реакция в искусстве. Как только загрохотали пушки, символист Федор Сологуб покинул всю свою сложность и начал писать *простые* военные стихи¹². Мы ничего не говорим об их «содержании», темах и мотивах, а лишь о форме.

И надо полагать, Федору Сологубу, как чуткому барометру, принадлежит честь быть первым барабанщиком в неизбежно наступившей реакции искусства.

С тех пор в символизме наступила дифференциация. Он распался прежде всего на две ветви: одна — в сторону образности, другая — в сторону «музыкальности». И коль скоро символисты ставили форму выше содержания, то футуризм (музыкальная ветвь) надо считать в генетической

преимущественности наиболее естественной реакцией.

А вторая ветвь реакции представлена у нас чрезвычайно разнообразно: сюда вошли и акмеисты, объявившие в лице Анны Ахматовой — «Я научилась просто, мудро жить»¹³; и имажинисты, слившиеся с революцией и «социализмом» (Есенин)¹⁴ и объявившие искусство *статичным*, а образ — материалом поэзии, а также и все прочие группы, возникающие и по сие время, с призывом к образности, к понятности, к пропаганде, агитации и прочим прикладным целям.

Помимо того, естественно, возникают еще группы, генетически, с *формальной стороны*, уже не связанные с символическим прошлым, но представляющие тоже *реакцию*, только не против сложности символизма, а против усложнения жизни; сюда следует отнести, например, сциентизм¹⁵, а также другие намечающиеся группы с призывом к классицизму¹⁶ и др. Здесь уже несомненно, что творческие процессы протекают внутри одного звена триады, т.е. бытие определяет сознание в сторону отрицания, ведет к бунту против сегодняшней реальности и к стремлению — быть ближе к каналам Марса, а также к Пушкину и Лермонтову.

Проанализировать эти течения, возникающие внутри одного звена триады, т.е. именно как продукт *данной* общественной формации, было бы тоже чрезвычайно интересно: сюда вошли бы и Аполлон Коринфский¹⁷, выступивший одновременно с Бальмонтом, и Садофьев¹⁸, Гастев¹⁹ и мн. др., но в задачи нашей работы входит другая цель. Мы берем тех, кого определяет не только «состояние производительных сил *данной* общественной формации», а также — Пушкин, Фет, Айвазовский и т.д. Нам не важно уже то обстоятельство, что родило фетовскую лирику. Наше положение такое: допустим, что при развитии таланта Бальмонта его «сознание» определялось бытием; однако, Бальмонта не было бы в поэзии, *если бы* не было Фета, Шелли, Эдгара По. Я хочу сказать, что на текущем протяжении всей триады — социологическая теорема о «бытии» должна быть еще развита. Поясню еще примером. Полгода назад поэт-студент написал ямбическое

четверостишие. Вчера он прочел исследования Андрея Белого о четырехстопном ямбе Пушкина и Тютчева²⁰ и, под влиянием идеи легкости и воздушности ритма — вследствие введения пиррихий у Тютчева, он написал второе четверостишие, но уже *более* совершенное. Получилось два бытия стихов. Форма 2-го бытия — более совершенная: ее определило *сознание* — научно-исследовательская работа Андрея Белого, сознание как-то тоже порожденное в объекте и в работе — *бытием*.

Вернемся теперь к тем школам в искусстве, которые имеют генетическую связь с предшествующими звеньями в триаде.

«Образной» ветви реакции мы уже коснулись. Обратимся ко второй ветви — «музыкальной», т.е. к «футуризму». Еще задолго до войны и в этом направлении стали намечаться два русла: с одной стороны, через «самовитое слово» — к заумию, т.е. к опрощению, к природе; сюда следует отнести Елену Гуро, Крученых и Велимира Хлебникова; а с другой стороны, через имажинизм, с его неизбежным следствием — свободным размером — к «строению жизни» при коммунистической платформе, т.е. второе русло превратилось в так называемый левый фронт (леф).

Таким образом, формальное начало, зародившееся в символизме и господствующее в поэтике современной эпохи, через группу «ЛЕФ»²¹ слилось с «содержанием» современной жизни и, по отношению к символизму, как к искусству, «ЛЕФ» представляет уже последнюю грань реакции в искусстве. «Леф» *не в тупик* пришел, а растворился в жизни, пропитанной *литературой*.

2

После всего сказанного перейдем теперь к вопросу об искажении жизни и искусства «литературой».

В трудах проф. Овсяннико-Куликовского²² мы находим деление искусств на две категории: искусства образные и лирические. В первую категорию он относит: поэзию (образную), скульптуру, рисунок и живопись, а во вторую — поэзию лирическую, песню, музыку, архитектуру и танцы. Под образом он понимает любое представление, если оно является способом создания и выражения мысли. И работа мысли, орудующая понятиями, дает речь прозаическую.

Хотя к поэтическому образу можно подойти еще и как к средству усиления впечатлений, однако, для нас по существу не будет разницы, поэтому мы будем исходить из определения Овсяннико-Куликовского.

Таким образом, по Овсяннико-Куликовскому мы вправе не только поэзию (образную), но живопись и скульптуру отнести к «образному мышлению», имеющему «литературное значение».

Дача, нарисованная художником, статуя Венеры, стихи поэтов и рассказ о том, как медведь, желая согнать муху со лба спящего человека, разбил ему голову камнем, — рассказ наводящий *на мысль* о вреде и опасности глупости — все это следует отнести к образному мышлению. И он, несомненно, прав. Картины Айвазовского, Репина, Шишкина, потому и нравятся публике, что вызывают представление приятного, «эстетического». Но как бы мастерски ни нарисовал художник, например, поцелуй, и как бы ни описал их Лев Толстой, однако, познание это будет относительным, и самого ощущения поцелуя ни зрителю, ни читателю они не дают. Это все-таки театр, и зритель не отождествит иллюзии с физиологическим восприятием. Мы не заметили на выставке в Академии Художеств²³ юношей и девушек, с румянцем на щеках и с бьющимся сердцем созерцающих картины так называемых правых художников.

Вот почему мы вправе сделать вывод, что современная живопись, образная поэзия и скульптура, давая одни представления и отношения между вещами и наводя на мысли, совершенно не способны дать ощущение *жизни в движении*,

т.е. они превратились в *литературу* и стали искусствами статическими.

Обратимся теперь ко второй категории искусств по Овсяннику-Куликовскому.

Он говорит, что словесная лирика основана на действии гармонического ритма на человеческую душу, который складывается из внешнего элемента, звукового, ритма языка, и из внутреннего, психологического, ритма, «тех мыслей, чувств, настроений, которые вызываются в нашем сознании значениями слов»^{*}.

Для дальнейшего анализа возьмем лирические стихи: Тютчева «Тени сизые сменились» и Лермонтова «Белеет парус одинокий». Что дают читателю эти классические образы лирики?

Сумеречное, томное настроение души — в одном образце, и воображаемый «покой» ее в неясных стремлениях и мечтах в неведомой дали — в другом образце. Почему читатель испытывает это сумеречное настроение, — ни Овсяннику-Куликовский, ни все другие теоретики не дают прямого ответа, считая этот вопрос «трудным и сложным» и относя, вместе с тем, причину воздействия целиком на счет «значения слов».

Было время, когда в искусстве форму противопоставляли содержанию, но эволюция в сторону звуковой композиции в поэзии неизбежно выдвинула формальный принцип — противопоставление материала и приема. Однако, психологическая сторона художественного восприятия как там, так и здесь все-таки выдвигает вопросы: как и что? В самом деле, нельзя же на вопрос — что дано живописной композицией группы «Зорвед» — отвечать: ничего. Это «ничего» порождено в атмосфере борьбы с «предметностью», оно отвечает на вопрос: что *изображено*? и имеет ввиду обывательские искания дач, рож, кустов и т.д.; оно нужно сегодняшнему дню, а

* Проф. Д.Н. Овсяннику-Куликовский. *Теория поэзии и прозы*. М., 1914, стр. 40.

что же ответить завтра, когда самая борьба остынет и когда зритель или читатель скажет: я хочу *воздействия* на меня, хочу восприятия произведений живописной композиции, материальной культуры, супрематизма, кубизма, футуризма, конструктивизма, экспрессионизма, заумия и пр. новых течений — укажите пути подхода.

И тогда инстинкт войны, присущий в биологическом порядке каждому человеку, каждому художнику, — подскажет ему идти по линии наименьшего сопротивления, т.е. он станет *объяснять приемы творчества и средства восприятия*.

Так всегда было и так всегда будет. Так было с импрессионистами в свое время, с символистами и др. школами.

И как только художник встанет на путь синтеза, так перед ним откроются две дороги: или путь «беллетристики» Овсяннико-Куликовского и имажинистов о «чарующем влиянии» по законам, «нам неведомым»; или путь научно-исследовательский для установления *телеологизма* того или иного *материала* художественного творчества, вступить на который делал попытку Велимир Хлебников.

Искусство в своей дифференциации пришло к синтезу — опрощение; звук, цвет, движение, шум, линия — вот его материал, а не образ (в широком смысле), наводящий на мысли.

Со времени ледниковых периодов в течение 25-ти тысяч лет, в связи с развитием производственных отношений в человеческом обществе, «слово стало ярлыком на отношениях» между вещами и вытеснило постепенно человеческую речь, как пение из членораздельных звуков.

И. Гейгер²⁴, основатель влиятельной школы в языкознании, пишет о происхождении языка:

«Если мы рассмотрим снова все громадное значение всех исследованных нами понятий, то увидим, что в начальной стадии, все они сводятся к очень ограниченному кругу человеческих движений. Этим и объясняется тот факт, что понятия предметов внешней природы складываются таким

удивительным окольным путем из наблюдений над человеческой деятельностью. Поэтому, дерево есть нечто 'облупленное', земля — 'растертая', растущий на ней зерновой хлеб — 'вышелушенное'».

И надо полагать, поэтому, что фонема на первичной стадии развития языка была именно «уподобительным жестом» (Вундт²⁵) разного рода деятельности, разного рода движений, и вместе с тем вызывала и сама те же ощущения, имея как бы *функцию*: вызывать ощущения движений, но только слово, как представление отношений между вещами, вытеснило ее. Теперь же наступает эпоха воскрешения этих функций и устранения слова, как материала искусства.

Остановимся еще раз на современном искусстве и на том его элементе, который наиболее ярко укладывается в слово «литература».

Итак, рассказ о медведе, наводящий на мысль, — «услужливый дурак опаснее врага» — есть образ и представляет общий интерес, а потому имеет *литературное* значение.

Стихи, не порвавшие со словом, тоже наводят на мысли и даже, по уверению московских имажинистов, делают жизнь статичной; они, несомненно, имеют *литературное* значение.

Скульптура, архитектура, живопись — все эти воспроизведения^{*} дач, рыб, курильщиц, лошадей, студентов («С мировой скорбью на лице» и с «Теориями прибавочной ценности» в руке), портреты политических деятелей (с открытым ртом) и пр. и пр. ничего общего с искусством новым не имеют. Известно, когда-то Герцен, либеральный интеллигент, при встрече кареты с Иверской божьей матерью на улицах Москвы, изощряя себя в остроумии, писал: все есть — и карета, и «кучер с незамерзающей головой, и лакей на запятках», но нет самого главного — «самой Иверской божьей матери»; то же самое можно сказать и обозревая Выставку в Академии Художеств в отделе художников, не порвавших с предмет-

* См. работы художников на Выставке Академии Художеств в тек. году.

ностью: все есть — и дачки, и рожи, и рыбы, и березы... но нет самого главного, самой божией матери — природы, самой жизни.

А в жизни этой люди дома строят похожими на свайные постройки, выпячивая сваи в виде колонн у храмов наружу. Рыбы, кусты, море и горе²⁶ — все на полотнах лежит под углом в 180° и дает зрительную литературу. Рожи рисуют тоже под углом в 180°, не показывая затылков, а иногда одни затылки и спины, без лица. Можно на картине наклонить ветви дерева и подписать «Ветер», но ведь это же будет познание *относительное*, а не абсолютное, оно не дает *ощущения* ветра подобному тому, как не дают романы и повести вздоха влюбленных и зубного скрежета Отелло. Все подменено представлением и превратилось в литературу, назначение которой — не давать ничего *реального* и *переживать* (слово, которого так не любил Л. Толстой, сопоставляя его со словом *пережевывать*) чужие воображаемые представления, т.е. то, что человек *ставит перед собой*, не ощущая самой реальности.

Искусство искажено литературой.

Не лучше обстоит дело и с жизнью, несмотря на то (а может быть, и потому), что она в известные периоды бывает в состоянии подъема.

В городах совершенно невозможно встретить человека, не зараженного литературным жестом. Женщины в 40 лет снимаются у фотографа «в облаках» и с обнаженными грудями и руками, чтобы «казаться» 18-ти летними; юноши пощупывают пушок на верхней губе, чтобы казаться старше; портнихи, начитавшись авантюрных романов, отвечают «по книжке» на признание влюбленных: «не знаю»; нэпманы, конкурируя в яствах один перед другим, стараются *казаться* богаче; не получать ученого пайка *кажется* умалением заслуг; петь русские песни под граммофон — *кажется* пивной; жить в бочке Диогена — значит опуститься, и наконец, выражаясь словами Ерошки из «Казаков» Л. Толстого, девку поцеловать — *кажется* «грехом».

Вообще, нет в городской жизни, среди так называемой культурной публики, ни одного естественного жеста, а каждый надуман и автоматизирован, то есть и жизнь искажена литературой; человек утратил ее ощущение в процессе автоматизации, в соответствии с «бытием», протекающим под воспитывающим влиянием литературы. Таким образом, и выходит, что нарастание культурно-общественных достижений сопровождается литературной реакцией в искусстве; происходит нарастание статического Я засчет динамического.

Однако, в недрах этого диалектического процесса таятся элементы *опрощения*, которые дают начало новой жизни и новому искусству, при наступающем отливе общественности и приливе индивидуализма; из них второй снижается, а первый поднимается — к *природе*. В этом уравнивании и того и другого природой — синтез, рождающий из себя вновь и тезу и антитезу, в обратном порядке.

Нэп, как передышка, как «отступление в порядке» — уже есть реакция, сравнительно с предшествующим периодом, а Выставка в Академии Художеств с ее левым фронтом (ЛЕФ) — подъем, т.е. тоже передышка, но передышка от бывшей реакции в самом искусстве; и вместе с тем НЭП и ЛЕФ — теза и антитеза один другому.

И надо полагать, что мы живем накануне освобождения жизни и искусства от литературы. Надо научиться подходить ко всему проще.

Учиться, напр., в Академии Художеств необходимо: поиграть там в Рафаэля, Айвазовского, Шишкина и др., а по окончании, напр., наклеивать на доски: пробку, свитый канат, покрасить в белый и черный цвета, поставить лебедку... Такая композиция дает *ощущение барки*, литературные представления в ней отсутствуют, и нет данных для автоматизации, поэтому человек быстро научится *делать и видеть* эту барку в восприятии, ощущать ее, бунтуя на первых порах против лишения его возможности легкого *узнавания*.

Учиться надо затем «расширенному смотрению» под углом в 360°, и сочетанием аккордов красочных вызывать

ощущение «Сестрорецка», ненависти, любви, но вне рамок предметности.

Учиться следует и филологии и философии и работать в мастерских слова, а затем, поиграв в Пушкина, Фета, Бальмонта и пр. поэтов, перейти к композиции фонической музыки из фонем человеческой речи и к другим ступеням безобразного творчества.

Здесь тоже нет «предметности» и литературы. В качестве примера воскрешения функций согласных фонем в результате своих четырехлетних изысканий я пришел к определению «Конституции Государственного Времени»; она отвечает на вопрос: что *делают* заумные стихи, а не что *изображено в них?*

Скажу в заключение, что слово человеческое есть орудие развития мысли; оно находится в зависимости от развития органов артикуляции, поэтому ни обезьяны, ни лошади, ни птицы, ни растения — не думают; природа *не думает*.

А при *опрошении* мы уходим к ней, недумавшей, и уходим, конечно, *без слов*. С словами «земля не примет». И поэтому материалом лирики может быть только звук человеческой речи; природа любит, живет, замирает, вновь оживает, выбрасывает только *жесты*. Мы соединяемся с ней, имея в звуке жест. Недаром при зарождении речи в ледниковые периоды звук человеческой речи был только жестом. Нам остается только воскресить утраченную им функцию — вызывать ощущения движений.

Александр Туфанов.

ПРИМЕЧАНИЯ

Опубл. в: *Красный студент*, 7-8, 1923, стр. 7-12.

1. Статья приводится с примечанием редакции: «Помещая эту статью представителя одного из Петроградских модификаций футуризма и отвлечений "левого фронта" в искусстве (впрочем, журнал Маяковского "Леф" отрекся от нее) — "группы Зорвед", редакция ни в коей мере не берет на себя ответственности за идеи и манеру их выражать автора статьи; особенно за своеобразную "диалектику" 1-й части и "опрошенское" заключение. Редакция хочет лишь: как дать высказаться интересной художественной группе, так и познакомить читателей с одним из преломлений (м.б., извращений) идей "левого фронта", которому будет посвящена в следующем № особая статья. Ред.»

2. По всей видимости, намек на кн. М. Гершензона *Гольфстрем*, М., Шиповник, 1922, в которой о Гераклите можно прочесть следующее: «Он учил, что в мире нет ничего постоянного, что Абсолютное не есть какая-либо субстанция или сила, остающаяся неизменной в разновидности явлений: абсолютно в мире, по его учению, только чистое движение; оно одно есть сущность вещей и тождественно в них. Кроме движения нет ничего; оно творит из себя все по внутренней необходимости и только меняется в своих проявлениях. В мире нет неподвижности и покоя, но все движется, все течет, ничто не пребывает; бытие — ничто иное, как движение» (стр. 11-12).

3. Историк Рожков Н.А. (1868-1927). Имеется в виду глава «Двадцатый год в его влиянии на современное ему русское общество», *Из русской истории*, 2, Пб, 1923 (стр. 46-67).

4. О К. Гамсуне см. кн. Д. Шарыпкина *Скандинавская литература в России*, Л., Наука, 1980.

5. Гейберг Г.Э. (Heiberg) (1857-1928), норвежский драматург и критик. *Собрание сочинений*, 1-2, М., 1911.

6. Содерберг Я. (Söderberg) (1869-1944), шведский писатель и критик. Его новеллы были опубликованы в *Северных сборниках*, кн. 5, Спб, 1908.

7. О Шопенгауэре и символизме см. книгу Эллиса *Русские символисты*, М., Мусагет, 1910.

8. Потебня А. *Из лекций по теории словесности*, Харьков, 1894; *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, Харьков, 1914.

Весьма вероятно, что Туфанов имеет в виду книгу *Мысль и язык* (Спб, 1862), т.к. В. Шкловский, с которым поэт был знаком и которого часто цитировал в своих статьях, говорит об этой книге в сб. *Поэтика* (Пг, 1919).

9. Заключительная сцена пьесы *Фауст* Гете:

Chorus mysticus — Alles Vergängliche,
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzählängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Возможно, Туфанов основывает эту часть своей статьи на уже упоминавшейся книге Элиаса. В главе «О сущности символизма» он пишет: «Ту же глубокую идею находим мы еще раз повторенной и в заключительной сцене "Фауста", в словах Мистического Хора: "Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis"; такова классическая формула В. Гете. Знаменательно, насколько она совпадает во всем главном с учением А. Шопенгауэра о созерцании, как о познании "идей" в объектах» (стр. 15).

10. По всей видимости, речь идет о Ф. Маринетти. О Маринетти в России см. Харджиев Н. «Веселые годы Маяковского» в кн. V. Majakovskij, *Memoirs and Essays*, Stockholm, 1975 (стр. 119); Markov V., *Russian Futurism: A History*, London, 1969 (стр. 147-163).

11. Эзра Паунд (Ezra Loomis Pound) (1885-1972). О нем см. статью З. Венгеровой «Английские футуристы» (Стрелец, 1, 1915, стр. 93-04).

12. Сологуб Ф., *Война*, изд. журн. «Отечество», 1915.

13. «Я научилась просто, мудро жить

Смотреть на небо и молиться богу (...)» Из. сб. *Четки*, Спб, Гиперборей, 1914 (стр. 40-41).

14. «Будущее искусство расцветет в своих возможностях достижений как некий вселенский вертоград, где люди блаженно и мудро будут хороводно отдыхать под тенистыми ветвями одного преогромнейшего дерева, имя которому социализм», С. Есенин, *Ключи Марши*, М., 1920 (стр. 28).

15. О сциентизме см. статью И. Поступальского «К вопросу о науч-

ной поэзии», *Печать и революция*, 2-3, 1929 (стр. 51-68).

16. См. декларацию группы классиков «Лирический круг» (1922) и, возможно, декларацию неоклассиков (1923). Обе декларации перепечатаны в книге *От символизма до «Октября»* (М., Новая Москва, 1924, стр. 238-247).

17. Коринфский Аполлон (1868-1937). Первый его сборник, *Песни сердца* (М., 1894), действительно вышел одновременно со сборником К. Бальмонта *Под северным небом* (Спб., 1894). Самый первый *Сборник стихотворений* (Ярославль, 1890) Бальмонта можно не принимать в расчет, поскольку, по словам Эллиса, он был «наполовину переводный и изъятый из обращения самим автором» (*Русские символисты*, стр. 52).

18. Садофьев И.И. (1889-1965), *Динамо-стихи*, Пг., Пролеткульт, 1918.

19. Гастев А.К. (1882-1941), *Поэзия рабочего удара*, Пг., 1918; *Пачка ордеров*, Рига, 1921.

20. Белый А., «Опыт характеристики русского четырехстопного ямба» в кн. *Символизм*, М., Мусaget, 1910 (стр. 286-330). См. там же «Не пой, красавица, при мне...» (о Пушкине) (стр. 396-428).

21. В работах Туфанова встречаются два способа написания «ЛЕФ» — как большими, так и маленькими буквами.

22. О нем см. кн. Н. В. Осьмакова *Психологическое направление в русском литературоведении*. Д. Н. Обвьянико-Куликовский, М., Промсвещение, 1981.

23. См. выше статью «Обзор художественной жизни».

24. Видимо, речь идет о Л. (а не И.) Гейгере, авторе книги *Ursprung und Entwicklung der menschlichen Sprache und Vernunft*, 1-2, 1868-1872. На русский язык переведена книга Гейгера: *Значение языка в истории развития человечества*, Одесса, 1897. Однако, фраза, процитированная Туфановым, взята не оттуда. Возможно, он позаимствовал ее из другой статьи, посвященной Гейгеру. О Гейгере см. А. Л. Погодин, *Вопросы теории и психологии творчества*, 4, Харьков, 1913 (стр. 481-487). Он пишет, например: «Язык, таким образом, возникает вследствие ассоциации этого сопроводительного звука (Begleitlaut) и известной мимики и жестикуляции (...)» (стр. 483). Или дальше: «Таким образом, мимика, сопровождаемая звуком, одновременно слуховое и зрительное впечатление, неразрывная ассоциация, устанавливающаяся между ними: вот что лежит в основании человеческой речи. (...) Ново в теории Гейгера лишь то зна-

чение, которое он приписывает первоначальным корням» (стр. 485). 25. Вундт В. (1832-1920), *Очерки психологии*, М., 1912. О «звуковых жестах» см. стр. 260-264. См. также главу «Язык жестов и язык звуков» в кн. *Основания физиологической психологии*, М., 1880. (стр. 984-993) и книгу *Душа человека и животных*, Спб, 1866, в которой он пишет: «Язык есть всякое выражение чувств, представлений, понятий посредством движений» (т. 2, стр. 484). О нем см.: Кениг Э., В. Вундт. *Его философия и психология*, Спб, 1902 (с немецкого); Зелинский Ф., «Вильгельм Вундт и психология языка», *Вопросы философии и психологии*, 1 (стр. 553-567) и 2 (стр. 635-666), 1902; А. Погодин, *Вопросы теории и психологии творчества*, 4, Харьков, 1913 (стр. 538-544). См. также *Историю языкознания XIX и XX веков в очерках и извлечениях*, 1, М., 1960 (стр. 68-86). См. прим. 39 к предисловию.

26. Скорее всего, опечатка. По аналогии с фразой из статьи «Обзор художественной жизни»: «И все это "образное" крыло, с его (...), рыбами, шахматами, белыми и красными, горами, морями и цветами, представляет из себя застывшие эстетические феномены, похожие на искусственные цветы, правильно — «горы».

**Автобиография Председателя Земного Шара Зауми
Александра^а Туфанова**

(Ответ на анкету Института Истории Искусств)

Я родился в эпоху расцвета Великого Новгорода в XV столетии, во время разбойных походов повольников на ушку-ях и во время переселения их в Заволочье на р. Сев. Двину.¹

По двинским летописям мои прародители были посланы Марфой Борецкой в Заволочье — в нынешний Шенкурский уезд, Архангельской губ., с административными полномочиями и при разгроме Великого Новгорода Иваном III, в числе «10 тыс. двинян²» дали на р. Шиленьге⁶ последний бой московскому царю, пославшему «устюжан и вятичей». Сражение было проиграно, и наш род, вместе с другими новгородскими славянами, на 500 лет ушел в леса, сохранив до Октябрьской революции кокошники, коньков на крыше, петухов на полотенцах и шаныги^г и двинские названия речек, благодаря «волокам»^г, «закромившим» их от татар, царей и помещиков. Только Иван IV проникал иногда за «Крому», и летописи повествуют, что однажды повелел моего предка Василия Михайлова, сына Туфанова³, как «коштана и пьяницу» наказать «плетьюми».

Мои ближайшие сородичи, живя в деревнях, населенных одними Туфановыми, иногда удалялись на «Прислон» — в леса, где на 500 верст нет ни одного жилья, прислоняясь к

^а Васильевича

⁶ Место рождения моего отца

^в Особый род лепешек, заимствованных у истребленной «чуди белоглазой»

^г Отсюда Заволочье

природе, вдали от общины, вернувшись 100 лет назад вновь в ту же общину из-за нападения грабителей.

Деды имели торговые связи с английскими лесными фирмами, один из них был убит с целью ограбления денег за голенищем и брошен в местное озеро.

На р. Ваеньге поныне мои родичи живут охотой и рыбной ловлей, а другие на сев. Двине пахут землю.

Отец — неграмотным парнем двинулся с Двины искать «Прислон», но не на север, а к югу, и уже при моем рождении выехал из Петербурга арендовать сады в Воронежской губ. у М.В. Веневитинова. Этот племянник поэта Веневитинова (соврем. Пушкина) имел сильное влияние на отца и давал читать ему «Колокол» Герцена.

Сады, стихи Лермонтова, произносимые мною с детства при гостях, г. Воронеж и кинжал поэта Д. Веневитинова, с ручкой из слоновой кости, подаренный племянником известного дяди — вот все мои детские воспоминания.

Когда мне было 7 лет, отца потянуло на Север и я вернулся в родные леса Заволочья. Здесь в г. Шенкурске я начал свое образование, а для среднего и высшего образов. своих детей отцу пришлось опять «бурлачить» — сначала в (неразб.), а потом между Горшкиной ул. и Шенкурским уездом с обозами рябчиков. Однажды с таким обозом при 30° морозах покинул и я свой Прислон.

При кочевом образе жизни я побывал в 5 учебных заведениях, из них как следует прошел курс только в учительском институте; вышел из него в 1900 г. с «хорошим» поведением. В университет поступил уже с большим опытом по печатанию прокламаций и в студенческом движении. Кончить не пришлось, потому что в 1902 г., в декабре месяце уже был переведен в Дом Предварительного Заключения. Второй студенческий период у меня длился до 1907 г. За эти годы я побывал в 7 тюрьмах, ходил по этапу под звон цепей каторжников и закончил в Петерб. судебной палате, которая предъявила мне обвинение по 126, 129 и 132 ст. угол. улож. (о принадлежности к сообществу и т.д.). Хороший состав

суда, хороший защитник и распропагандированный мною жандармский ротмистр, давший мне возможность унести у него компрометирующую литературу, помогли мне отделаться легким наказанием. В одиночном заключении я пробыл 2 года и перешел от отцовского «Колокола» к вечернему колоколу Марфы Борецкой и к символизму в искусстве.

Таким образом, в 1907, на 29 году жизни, закончилось мое детство (ребячество).

В наступившем отроческом периоде я никогда не покидал своей древней ушкуи, и мне нравились только дела разбойные. Вот почему я был репортером по судебным делам, рецензентом, обучал глухонемых и в 1913 г. задумал опрокинуть весь школьный строй, дав людям школу Ферьера и аннулировав все учебники. Вот почему в 1913 г. я уже редактор журнала «Обновление школы», составляя руководство по математике для учителей и вместе с А. И. Зачиняевым ношусь с идеей обучать грамоте путем непосредственного чтения.

А между тем Малларме, Эдгар По, Метерлинк, Бодлер и Маринетти все более и более овладевали мной, и однажды, пересмотрев все написанное мною с 8-летнего возраста, я отобрал около 100 стихотворений и переводов, «отдал огню на исправление» другие сотни и издал в 1917 г. «Эолову Арфу».

С выходом «Эоловой Арфы» началась моя юность.

Революцию я встретил по В. Гюго, а проводил ее через неделю по Диккенсу. Я освобождался к этому времени уже от Канта и Шопенгауэра, уходя к Бергсону. Вот почему в прогрессе «установок» на марфиных повольников, революция оскорбила во мне образ ушкуйника. «На Кострому нападали, — думал я, — и баб бухарским купцам продавали, но людей на кострах не жгли, старцев не задушали и в воду в мешках никого не бросали». Говоря короче: я плюнул и произнес трехэтажное слово по адресу революции. Тем и дело кончилось.

Надо сказать еще, что во время войны с немцами я побы-

вал на фронтах — поглядеть, как люди дерутся. Эти драки, как и во время революции, мне не понравились. Плоть от плоти и кость от кости голых людей, с их ловлей рябчиков силками и ловлей семги с «душегубок» при шестах, вместо весел, я не поддался особенно сильному воздействию «12 университетов» города, и меня тянуло на «Прислон».

С «Прислона» я еще раз в 1919 г. побывал на войне. На этот раз я нашел свой Аустерлиц и три дня лежал на поле битвы. Поднялся в ожесточении. Наступил зрелый период юности — период глухонемого. Моя заумь — глухонемая реакция. Моя книга «К Зауми» — камень, брошенный в Европу, а «критики», зубоскалившие над моей книгой, — сволочь. Я всегда имею возможность уйти на «Прислон», на речку Ваеньгу и с бредней социологов XX века могу не считаться. Я — установщик жизни на XV столетие и буду писать в свое XVI столетие в веках последующих. Наши леса, как море — без границ. Я — царь-заумник в лесах Заволочья.

Таковы психологические предпосылки моего творчества.

Теперь обращаюсь к вопросам анкеты, не затронутым мною во вступлении.

Национальность — новгородско-славянская, без всякой помеси с татарами, финнами и др. национальностями.

Жил: в Воронеже, в Новгороде (в 1906 в тюрьме), в Шенкурске и Архангельске, в Вологде, Потьме, Устюге, в Галиче (Костромск. губ. в 1920 и 1921 г.), в Екатеринбурге, Томске, в Обдорске, в Нарымском Крае, в Сочи, Туапсе, Таганроге, в Ростове-на-Дону, в Ялте, Новороссийске, в Севастополе, в Вильне, в Харькове, Царицыне и Омске, в Москве, а всего больше в Петербурге, в Петрограде и Ленинграде, и неизменно больше в лесу, на Черном, Азовском и Балтийском морях и в Северном Ледовитом Океане (на Новой Земле) и в Карском море, а также на реках Северной Двине и Сухоне,

Волге и Оби (от острова Белого до Томи). Все эти города и привели меня к зауми: лес лучше, а жить надо было в городе, вот я и родился для него глухонемым.

С 1904 по 1918 г. я занимался литературной работой. Одно время обучал глухонемых говорить на человеческом языке, но недолго: не утвердили из-за «политической неблагонадежности». Чтобы быть свободным в творчестве и не продавать стихов по заказу шаха персидского, изучил типографское дело и имею заработок всегда в качестве конструктора книги. Иногда занимался переводами с английского (сб. «Армагеддон», изд. «Мысль», 1924, и сб. «Сентель», изд. «Прибой», 1927).

Кроме перечисленных событий за последние 500 лет, на мое творчество имела еще влияние литература: в начале Лермонтов и Герцен, потом Робинзон Крузо и Тургенев, Лев Толстой, позднее Фет и Тютчев, Бальмонт, Андрей Белый и Брюсов, Эдгар По, Бодлер, Малларме, Вилье-де-Лиль-Адан, Метерлинк, Маринетти; Кант, Шопенгауэр и Бергсон.

Всего ближе мне теперь Бергсон, а из поэтов — умерший Вел. Хлебников, из художников — Матюшин и Эндер.

За 20 лет я много работал в редакциях: «Жизнь для всех» (член редакции) Поссе, «Обновление школы» (был редактором в 1914-1915 г.), «Северный Гусляр» (студенч. орг. 1915 г., редактировал стихотворную часть), издат. Сойкина (работал секретарем два года), «Вершины» (1915) стихи и пр. (См. в библиограф. указателе).

Каждое мое произведение является характерным для того часа, в который я его написал. Для последних двух лет характерными являются стихи заумные (в книге «К Зауми» 27-32 стр.) и поэма «Домой в Заволочье!» (запрещенная цензурой).

Наиболее удающимся жанром для себя я считаю стихи о Руси славянской.

Обо мне может писать пока что один Эйхенбаум. Все, что писали о моих стихах, не заслуживает никакого внимания, потому что все рецензии о моих стихах в Ленингр. и Мос-

ковск. журналах, как и в «Накануне» (Берлин) написаны с установкой на ночной горшок для глупого брюха в голове у рецензентов, а в Берлинской газ. — с установкой на «избушки на курьих ножках». А самое ценное для общества все то, что я сам о себе говорю. Мой читатель еще только рождается. Три раза я создавал группы учеников и по истечении короткого времени отходил от них во имя их свободы. Необходимо изменить способы восприятия, приучить читателя к восприятию «расширенному» во времени, понимаемом как качественное множество. Мы пишем с натуры, наша беспредметность — образная, но образы лишены обычного рельефа и очертаний и потому при старых способах восприятия — недоступны.

22 апр. 1925 г.

ПРИМЕЧАНИЯ

Публикуется впервые. Рукопись хранится в РО ИРЛИ (Пушкинский дом), ф. 172, ед. хр. 339. Черновой вариант с правками. Послал ли Туфанов эту анкету в ГИИИ — неизвестно. Интересна одна правка: фраза «Обо мне может писать пока что один Эйхенбаум» заменила фразу: «Обо мне может писать пока что только критик-заумник или имажинист, эволюционировавший хотя бы от символизма». В этой же единице хранения находится и автобиография, составленная, видимо, позже (примерно в 1927 г.).

Другая автобиография (13 окт. 1928 г.) в виде анкеты для *Словаря современников* хранится в ОР ГПБ (ф. 103 (Бродерсен Г. Г.), ед. хр. 145). Она дает некоторые дополнительные сведения. Напр.: «обучение математике 8-летних детей», «любит. занятия: игра на скрипке»; здесь же Туфанов пишет, что не работает, зато переводит Конан Дойля и Уэллса; можно узнать еще, что он живет в Ленинграде на Нижегородской улице 12/12 (ныне ул. Лебедева), что посылает бланк анкеты Малевичу и Крученых (см. также прим. 5 и 10 к предисловию). В обеих автобиографиях Туфанов указывает на довольно большое количество произведений, донныне неопубликованных. Среди них: «Ротники (заумная опера)», «Домой в Заволочье», «Марфа Борецкая (трагедия)», «Умильная повесть старца Зосимы о

Марфе Борецкой (на языке конца XV века)», «Пётники (фрагм. поэмы)», «Сергей Есенин», «Затмение (рассказ)», «Казнь смерти (поэма)», «Основы эстетики», «Слова», «Русская песня», «Ванька-Ключник», «Реченник (древне-русский словарь для писателей)» и др., не считая 208 стихотворений, написанных с 1915 по 1927 г.

Для сравнения приводим все отрывки автобиографии, которые П. Я. Заволокин цитирует в статье «Первые шаги» (*Зори*, 7, 1924, стр. 10). В начале 1920-х годов он собирал автобиографии писателей.

«Родился я в первом вздохе ветра под вселенной миллионы лет тому назад (в Петрограде 19 ноября 1877 года)». Про себя, тридцатилетнего, Туфанов пишет: «С тех пор я — НИКТО по отношению к обществу, моя душа нигде, и я, идущий в бесцельность, навсегда ничей. Я вернулся к самому себе в Золю». Затем: «Я vortex (вихрь — пронизывающий пространство и время, как качественную множественность, тормозящий воспринимательные процессы человека и ведущий человечество к ведению и деланию вещей в восприятии)». И наконец: «Я преклоняюсь пред динамикой жизни, красивым жестом разрушения и творческим состязанием, и зову к мудрому оптимизму ласточек, жаворонков и ос, к разгульному на волю нового человека. 1922 г.» (Ср. ст. 3. Венгеровой «Английские футуристы» в альманахе *Стрелец*, 1, Пг., 1915: «Наш "вихрь"; наш "vortex" — тот пункт круговорота, когда энергия врывается в пространство и дает ему свою форму» — стр. 93).

В «Приложении 3» дается «Словарь устарелых слов».

1. В 1460-х годах новгородское правительство направило в Заволочье большую военную силу, предназначенную охранять интересы новгородских бояр, владевших землями на Двине. Такое переселение было вызвано усилением московского влияния в Заволочьи.
2. «У Двинская летопись», на которую ссылается Туфанов, называет цифру «1200» — Титов Л. Л., *Летопись двинская*, М., 1898 (стр. 8).
3. Фамилия Туфанов в Двинской летописи не упоминается. В книге К. Молчалова *Описание архангельской губернии*, (Спб., 1813) названа труфановская вотчина, принадлежавшая новгородскому тысяцкому Труфану Юрьевичу, расположенная приблизительно в 10 верстах от Шенкурска.

ЗАУМНЫЙ ОРДЕН^{*}

Орден заумников в Ленинграде возник после моего выступления в Ленингр. Отд. Союза Поэтов в марте 1925 г. Мною была прочитана первая часть [теперь законченной] поэмы «Домой в Заволочье», и из собравшихся выделилась группа пожелавших объединиться.

DSO — значение заумное: при *ослаблении* вещественных преград [D] *лучевое* устремление [S] в века при расширенном восприятии пространства и времени [O].

В ядро группы входят трое: я, Хармс и Вигилянский; Хармс и Вигилянский — ученики, постоянно работающие в моей студии. Есть еще 6 человек, имеющих уклон к Зауми и занимающихся предварительной подготовкой. Затем в Ленинграде есть еще Терентьев, ученик Крученых, сейчас отошедший от нашей работы, работающий в театре и имеющий ученика Введенского [на подготовительной стадии]. Терентьев считает меня «единственным теоретиком в Зауми», таким образом, в Ленинграде заумников — 11 человек, и мои сообщения можно считать исчерпывающими.

Необходимо еще сказать, что в Ленинграде имеются художники группы «Зорвед» [4], руководимые худ. Матюшиным. Ученик его Эндер дал обложку к моей книге и таблицы фоном. Обе наши группы состоят из заумников, «беспредметников». Матюшин — сторонник «расширенного» восприятия по отношению к пространству, я — сторонник «расширенного» восприятия по отношению к времени.

Наш орден и группа «Зорвед» в худ. Эндере соприкасаются, и в будущем возможна совместная работа по установлению соответствий между плоскостной окраской вне перспек-

^{*} Если в местных изданиях дадите сообщения о моей поэме, пожалуйста, пошлите.

тивы и абстрактными согласными фонемами.

И наконец, в лице Афанасьева-Соловьева [члена Ордена Ленинградских Имажинистов] наш орден имеет соприкосновение с группой имажинистов [в настоящее время Афанасьев-Соловьев закончил работы обо мне и Вел. Хлебникове]. У нашего ордена имеется декларация, принятая всеми членами. Главнейшие положения ее сводятся к следующему:

А. Организация материала искусства при художественном разворачивании в пространственной и временной последовательности должна протекать при «расширенном» восприятии и при установке на прошлое, непрерывно втекающее в настоящее.

Б. Заумное творчество беспредметно в том смысле, что образы не имеют обычного своего рельефа и очертаний, а при новых способах восприятия, «беспредметность» наша — вполне реальная образность с натуры, воспроизведенной при текущем очертании.

В. Заумь воскрешает функции согласных фонем. Каждая из фонем имеет функции: вызывать определенное ощущение движения. Согласный звук — изначальный образ-ощущение, с установкой в 360°. Двадцать законов, установленных лингвистическим путем, обнародованы в книге А. Туфанова «К Зауми».

Г. Слово — образ-ярлык на отношения между однородными вещами в движении, с установкой на основную фонему и на вещи под углом в 0°.

Д. Фраза — образ-средство усиления впечатлений и устранения обычных соотношений между разнородными вещами, с установкой на основные морфемы и на вещи под углом в 90–180°.

Е. Время — качественное множество.

Ж. Фонемы, морфемы и фразы брать в самой стихии языка при условии соответствия органов артикуляции. Для Ленинградского Ордена обязателен Праславянский язык, как основа стихийности.

3. Все ненаучно-поставленные опыты над исследованием законов речи отменяются. Опыт должен быть органически вытекающим из природы корневой семьи.

И. Заумь — 7-ое искусство — разворачивания красоты во временной и пространственной последовательности, искусство, в котором нет места уму, с его пространственным восприятием времени. Непонятность чужой речи еще не делает ее заумной. Заумь — искусство воскрешения мертвых языков [латинск., греческ., древне-еврейского и пр.] и культуры живых на национальной основе.

К. Орден объединяет всех становлян, т.е. тех, кто становится, а не тех, кто был и будет. [Не Пушкиных и не будетлян.]

Работа в нашей группе носит студийный характер. Ученики зачитывают свои произведения. Я разбираю их с формально-звуковой стороны. Даю к следующему «понедельнику» темы для упражнения:

- 1) с установкой на абстрактные композиции,
- 2) с установкой на праславянский и древне-русский язык и
- 3) — на английские, немецкие и пр. морфемы.

В студии ведутся беседы о новых течениях — в поэзии и живописи [экспрессионизм в Германии и пр.]. Ученики делают доклады по новому искусству.

Связи с Крученых и другими московскими заумниками пока не установились. На Крученых наша Студия смотрит как на зачинателя. Иных отношений, возможно, и не будет, потому что я веду научно-лингвистическим путем, Крученых, как старый футурист.

В июле, во время поездок на Кавказ я закончил свою поэму «Домой — в Заволочье». В поэме 876 стихов, три части: 1) Смага, 2) Драки и 3) Прислон. Поэма рассчитана на постановку в Лен. институте Художеств. Культуры худ. Матюшиным, при актерах в масках — полотнах плоскостной окраски [без перспективы].

Сюжетом поэмы служит будущее восстание в XXI веке

в лице Голых Братьев. Сюжет разворачивается при расширенном восприятии XXI в. путем сдвигов XV, XVI и пр. веков.

В первой части начало восстания; во второй части — «Драки» — дано описание былых войн на земном шаре; в третьей части — «Прислон» — картины восстания против «умных королей» и смерть «Человека», бросившего великие дела и прислонившегося перед смертью к Природе.

Расширенное восприятие времени, действующие лица разных эпох, звери и ледниковые птицы — все это поставило в необходимость написать пьесу с установками на стиль разных эпох: романтико-символический, былинный, имажинистский, заумно-футуристический и абстрактно-заузный.

В виду того, что в моей поэме нет ничего специально-партийного, что можно бы использовать с агитационной целью, предлагать поэму в журналы не намерен. Возможно, что я напечатаю на свой счет.

А. Туфанов.

P.S. Относясь со всей серьезностью к предлагаемому Вами изданию Словаря поэтов и писателей, я не тороплюсь исполнить Вашу просьбу о передаче Вашей анкеты.

Я наметил день Афанасьеву-Соловьеву из группы имажинистов, Садофьеву — от группы пролетарских писателей и т.д., по одному, по два.

Садофьев временно уехал из Ленинграда.

Афанасьеву-Соловьеву на днях передам. Большинство поэтов отдыхают в Крыму, на Кавказе и т.д.

Можно было бы вывесить в помещениях Союза поэтов и Союза писателей. Боюсь, что Вы будете завалены материалом случайным. Я уверен, что когда передам Ваше предложение представителям групп, то они разберут, кому послать, кому нет. Садофьев, вероятно, не даст анкеты своим «мальчишкам». Афанасьев-Соловьев, вероятно, предложит четырем своим товарищам.

Пошлите Вашу анкету в Москву: Ново-Басманная, 10, кв.

9, Льву Ивановичу Гумилевскому [его много теперь печатают]. Попросите его, кстати, передать анкету Крученых.

ПРИМЕЧАНИЕ

Публикуется впервые. Из частного архива Т. Никольской. Машинопись. Очевидные опечатки исправлены. Письмо является ответом на анкету составителя словаря русских писателей, возможно, Козмина.

СЛОВО ОБ ИСКУССТВЕ

И вот перед вами пройдут сегодня песнопевцы и речари, рожденные в стихии слова и звука, порвавшие с застывшим академизмом и эпигонством и объединившиеся в «Левый Фланг».

Вы услышите новых ваятелей масок-слов, вне обычных соотношений или вне смысла; ваятелей масок, рожденных генетической семантикой или воскрешенных палеонтологией речи.

Рожи первозданных образов лучше ликов Мадонны Рафаэля, потому что Мадонну выдвинул быт, бытие, а искаженные лики, маски-образы сами творят новое бытие, взрывая всякий быт всех веков.

Быт, одолевший современное искусство, наложил печать РКП на него, превратив поэтов в Демьянов Бедных, в запечатленных Кремлевских ангелов-хранителей.

На нашем знамени вы не прочтете — *исправить* природу и человека, потому что такой педагогикой занимаются только православные символисты, напостовцы, лаповцы и лефы.

Мы не напишем и *воспроизводить* природу и человека, подобно реалистам, натуралистам, акмеистам и др., ибо в нас слишком много жизни, опространяющей время и овременяющей пространство.

Не скажете вы нам, что мы *украшаем* природу и человека, подобно импрессионистам, футуристам и имажинистам.

Все эти течения были в веках, есть и будут. Они идут за бытом, рождены им и потому консервативны. Они застыли в эстетических масках каждой современности.

Мы к вам идем из войны и революции, которые сомкнули, сместили, сдвинули века под Кремлем и, начертая на наших табула раса — *исказить*, превратили нас в исказителей.

У нас есть мироощущение, есть материал для ваяния масок, и есть определенные приемы, и мы идем в литературу, как древние повольники, сбрасывая с ушкуи целиком все бытие, начиная с лефа с его политическими трюками, и кончая Демьяном Бедным, с трюками евангельскими.

На земном шаре для искусства наступают святки, и по древнему русскому обычаю мы превращаемся в окрутников, в ряженных.

Мы живем в чудесное, удивительное время. Вы слышите и видите, что человек повсюду карабкается по кручам социальных экспериментов, испытывая как бы головокружение, когда все предметы теряют для него свой обычный рельеф и очертание.

А мы, немногие, слышим и подземные удары грядущих землетрясений в духовной жизни человечества, при дальнейших открытиях Павлова, Эйнштейна, Марра и других, и делаем попытки художественного оформления новых представлений при текучем рельефе вещей, с их сдвигами, смыканиями и смещениями и с устранением обычных соотношений между природой, человеком и стихиями.

Свое слово об искусстве я заканчиваю. Сейчас пред вами выступит «левый фланг» искусства.

Скажу еще в заключение, что народ с своими протяжными песнями и частушками, лишенными зачастую смысла, эволюционирующий от образа к созвучию, по свидетельству А. Н. Веселовского — с нами, и сами мы — дети народа, почти все рожденные в стихии языка. Вот почему нас вдохновляют уже не завитушки гороха, не любовь и тому подобная амврозия, а больше всего, о! неизмеримо больше наш родной, русский, праславянский язык — «Иоанн Златоуст», как скажет вам поэт Марков, и палеонтологические раскопки в праславянском, в древне-русском, санскрите, древне-еврейском и прочих языках, в том числе и яфетических — прибавлю я к словам Маркова.

Александр Туфанов

ПРИМЕЧАНИЕ

Публикуется впервые. Машинопись хранится в РО ИРЛИ (Пушкинский дом), ф. 172, ед. хр. 348. Поскольку Туфанов говорит о «Левом фланге», можно датировать статью 1925 годом. Те же самые идеи присутствуют и во вступительном слове к «Вечеру заумников», опубликованном М. Мейлахом в книге А. Введенского (*Полное собрание сочинений*, 2, Анн Арбор, Ардис, 1984, стр. 238-239), и в «Основах заумного творчества», одной из частей *Ушкуйников*.

СЛОВАРЬ УСТАРЕЛЫХ СЛОВ

А

адалень — водяное растение, растущее по омутам.

алатырь — загадочный камень, лежащий на морском дне.

Б

бавить — рассказывать.

болог — добро.

болонь — низкое, плоское место.

боронь — запрет.

брезнь — видимо, **брезнь** — апрель.

В

вабить — призывать.

вборозе — спешно.

вежа — шалаш.

веретье — рядно, дерюга.

веселянка — весенник, песенник.

весьнянка — весенняя песня; веселянки поются в хороводах.

взводня — зыбь до и после бури.

вир — водоворот в глубоких местах рек.

вить — плетенье.

вляяться — носиться, мыкаться.

водополь — половодье.

волногон — ветер вдоль русла реки.

воложной — жирный, вкусный.

вружать — пронзать оружием.

выдыбать — выкарабкиваться, выплывать из болота.

Г

галица — галка.

гверсть — крупный песок.

гоить — жить.

голбец — могильный памятник избушкой.

грай — птичий крик.

гридня — горница, комната.

грунья — тихая конская рысь.

Д

дедина — старина.

долить — делить на части, оделять.

домовина — гроб.

досельный — давнишний, старинный.

дрема — непроходимый лес.

дружиться — жаться, дерзаться близко.

дужная — дуговая.

Е

елинка — елка.

Ж

жальник — могила, погост.

желея — большая дуда.

женчюг — жемчуг.

журавинник — болото, поросшее клюквой.

заборало — забор, городская стена.
 забытище — забвенье, беспамятство.
 заговенье — последний день мясоеда, канун поста.
 зазимье — начало зимы.
 залужить — дать зарости дерном.
 закуревить — занести ветром, вихрем.
 заметить — метель, дующая снизу.
 замшавая — проложенная или поросшая мхом.
 затина — место скрытое за оградой, нутро крепости.
 затмище — затмение (солнца или луны).
 затулье — убежище, приют.
 затынить — обнести тыном.
 захитить — защитить от стужи.
 зачинки — пирушка при закладке избы.
 зегзица — кукушка.
 зозулиный — возможно от сущ. зозуля — кукушка?
 зореница — отдаленная молния.

И

игнище — остатки, следы, разложенного в поле огня.
 изгарь — гарь.
 изгон — обида, насилие.
 измольное — измолотое.
 изорать — вспахать, испахать.
 истинать — изрубить, измельчить.
 истужить — перетужить да утешиться.
 исхизнуть — здесь в значении исчезнуть.

К

кастричить — от сущ. кастрика — жесткая трава конопли,

видимо, в значении мять, щипать.
камык — камень.
кирея — верхний кафтан со стоячим воротом.
китица — трава долгоствольного растения.
клепало — колокол.
кнес — перекладина, на которой сходятся стропила крыши,
разрушенный кнес в старину символизировал несчастье.
колол — веревка.
коломыка — бродяга.
колышень — водная зыть.
комель — нижний конец.
костерь — кора.
кра — пловучий лед.
кресить — воскрешать, оживлять.
кресу нет — нет покою, житья.
крушила — крушитель, сокрушитель.
куревить — мести, вьюжить.
курень — шалаш, землянка.
кыкать — кричать, лебедем.

Л

лесина — ствол дерева, бревно.
лесовик — леший.
летень — лето.
листодер — осенний холодный ветер, обнажающий деревья
лонтак — годовалая рыба.
лох — семга, лосось.
лугари — кочевые ватаги из остатков запорожцев.
лудеть — слепить блеском.
лыва — наносная трава в море.
лысина — прогалина в лесу.
лякать — пугать.

М

мга — мгла, сырой, холодный туман.

мизгить — плакать.

морок — мрак, сумрак.

мсто — месть.

мыкать — бедовать.

мялица — мялка.

мша — мох.

Н

наклобучить — надевать (шапку) глубоко, низко на лоб.

натишь — тишина перед боем.

немины — безвыходное тяжелое положение.

неулыба — суровый нахмуренный человек.

никать — нагибаться, склоняться долу.

нырь — башня в укреплении, в которой скрываются.

О

облесье — лесная опушка, края леса.

облонок — круг.

овидь — кругозор.

огневица — горячка.

опаль — опаленное место.

опойца — опившийся вина.

оползина — обвал, осадка земли на овраге или берегу,
подмытом дождем.

охлопья — хлопья, клочья.

охабень — верхняя одежда.

охлуп — крыша, ее верхняя часть.

П

пазгать — драть, сдирать.
паздерник — холодный северный ветер.
папалома — погребальное покрывало.
перстатицы — перчатки из меха.
плясовица — плясунья.
поветь — крытое место в крестьянском дворе.
повольник — ушкуйник.
поднизь — жемчужная или бисерная сетка на женском головном уборе.
подолье-подгорье, равнина под горами.
подызбица — зимняя избенка.
полеванье — ночевка в поле.
претька — спотыкающийся человек.
притулье — приют, убежище.
причет — рев, плачь, причетание.
простины — прощанье, расставанье.
прясло — звено изгороди.

Р

радуница — (навий день) — день поминовения умерших весной; отмечается весной.
размыкать — растеребить.
рассоха — раздвоенная на конце жерь, часть сохи.
ратай — землепашец.
релка (рели) — возвышенная полоса по болоту.
робить — трудиться.
ровга — подпочвенный лед.
росстань — перекресток двух дорог.
рында — телохранитель, оруженосец.
рюха — верша.

С

саян — крашеный сарафан.
сбойный — опасный, трудный.
сбывище — приют, пристанище.
свад — сваря, смута.
семендуха — кулик.
скривище — укрытие.
словутьи — прославленные.
слонушко — солнце.
смага — пламя, пожар.
сокотать — стрекотать, кричать по-сорочьи.
сором — срам, стыд.
сорынь — шатающаяся ватага, толпа черного народа.
старица — отшельница.
струга — омут.
суслон — составленные на жнине для просушки снопы.
суметь — метель.

Т

тавль (тавольник) — куст, степная березка.
талица — оттепель.
толковина (толковины) — иноплеменники.
торить — прокладывать борозду, тропу.
туга — тоска, скорбь.

У

угор — подъем, высокий берег реки.
удать — выдавать, струсить.
улус — здесь: ряд пашен в прямых межинах.
ухитить — защитить от стужи.

Х

харалуга — цветистая сталь, булат.

Ц

цвелить — мучить, раздражать, дразнить.

цветень — пыльца.

Ч

чага — рабыня.

чайцы — чайки.

черлений — красный.

чудь — славянское название финских племен.

Ю

юнак — юноша.

Я

яруга — овраг.

БИБЛИОГРАФИЯ*

1915

А/ «В мирных окопах. Сцена из жизни артистов во время масленицы», *Северный гусляр*, 2 (17-20)

«Я и ты в тених и он в маске. Трагический символ», *Северный гусляр*, 3 (19-28) и 4 (17-26)

«Баллада о двух врагах», *Северный гусляр*, 4 (37-38). Стихи переопубл. в кн. *Эолова арфа* (1917)

«Ныне отпускаем. Жестокая повесть в двух видениях», *Северный гусляр*, 4 (49-62). Проза

«Озноб лепестков золотоцветовых», *Северный гусляр*, 7 (7-10). Там же: «Песня пасхальная», переопубл. в кн. *Эолова арфа* (1917)

«Песни листьев мимозы в дни смятенные», *Северный гусляр*, 8 (21-26) и 9 (19-24). Стихи: «Тревога в храме», «Земные тени мечты», «Жизнь», «Измена», «По морю Вечности», «Сонетный пролог», «Мимоза», «Письмо от звезды падучей», «На память юноше», «Акrostих». Все переопубл. в кн. *Эолова арфа* (1917); «Сонетный пролог» под названием «К поэту символисту»

«Эолоарфовые мелодии», *Северный гусляр*, 10-11 (1-6). Стихи: «Ночи белая и темная», «В лучах Венеры», «К ветрам», «Тревога под веерами каштана». Все переопубл. в кн. *Эолова арфа* (1917); «Тревога под веерами каштана» под названием «Под веерами каштана»

«С юга», *Вершины*, 28 (2). Стихи переопубл. в кн. *Эолова арфа* (1917)

Б/ «Пер Гюнт и европейская война», *Северный гусляр*, 2 (5-8)

«Мое мнение о задачах журнала», *Северный гусляр*, 3 (1-4)

«Обзор журналов-еженедельников», *Северный гусляр*, 3 (9-12). Подписано «Silentium»

«По поводу статьи И. Лебединова «На грани», *Северный гусляр*, 3 (15-18). Статья Лебединова опубл. в № 7 за этот же год

«О стихах», *Северный гусляр*, 3 (43-48)

«Символическое творчество и любовь (По поводу выступлений против Брюсова и Бальмонта)», *Северный гусляр*, 5 (13-20) и 6 (15-20). Переопубл. в журн. *Жизнь для всех*, 12, 1916 (см. ниже)

«О поэзии Игоря Северянина», *Северный гусляр*, 6 (33-40). По поводу нового сборника Северянина *Ананасы в шампанском. Поэзы* (М., Наши дни, 1915).

«Вечер в студии Вс. Мейерхольда», *Северный гусляр*, 7 (1-6)

«По поводу предстоящей постановки оперы Дебюсси — "Пеллеас и Мелизанда" на сцене музыкальной драмы в Петрограде», *Северный гусляр*, 8 (11-14)

«Идейное хлябание в современной литературе», *Северный гусляр*, 9 (33-34). По поводу статьи Антона Крайнего <З. Н. Гиппиус> «Зори ли? Грядущего ли?», *Голос жизни*, 17

«На пути к вечной юности», *Северный гусляр*, 10-11 (35-38). Включает «Мысли об одежде»

1916

А/ «О поэзии», *Жизнь для всех*, 10-11. См. *Жизнь для всех*, 5, 1917

«Символическое творчество и любовь», *Жизнь для всех*, 12 (1357-1368).

«Счастье и смысл жизни», *Природа и люди*, 14

«Юридические советы», *Природа и люди*, 47. Рецензия о журнале А. М. Кремлева

1917

А/ «Радость», *Жизнь для всех*, 10-12 (914)

Эолова арфа. Стихи и проза. Пг., 1917. Книга первая, с предисловием и портретом. Обложка и портрет исп. И. Н. Нефедовым.

Б/ «О поэзии», *Жизнь для всех*, 5 (624-626). Статья, появившаяся вслед за работой Орловой («По поводу бредовой статьи "О поэзии"», *Жизнь для всех*, 2, 1917), которая является ответом на статью Туфанова того же названия за 1916 г. (см. выше)

«Учебник по теории музыки (Пг. 1916)», *Природа и люди*, 15. Рецензия.

1918

Б/ «О жизни и поэзии», *Жизнь для всех*, 2-3 (185-196) (См. прил.)

1922

Б/ «Памяти Велимира Хлебникова», *Новости* (Пг), 17/VI (3). См. также «Кружок памяти поэта Хлебникова», *там же*, 24/VI (3)

1923

Б/ «Обзор художественной жизни», *Красный студент*, 7-8 (28-33). Подписано «Silentium». 1/ «Выставка произведений художников за 1918-1923»; 2/ «К постановке поэмы *Зангези* Велимира Хлебникова»; 3/ «Дунканизм — как непосредственный лиризм нового человека» (с иллюстрациями). (См. прил.)

«Освобождение жизни и искусства от литературы», *Красный студент*, 7-8 (7-13). (См. прил.)

«Ритмика и метрика частушек при напевном строе»,

Красный журнал для всех, 7-8 (76-81). (См. прил.)

1924

А/ *К зауми. Фонетическая музыка и функция согласных фонем*. Петербург, изд. автора. Обложка и таблица речезвуков худ. Б. Эндера

Б/ «Заумие» («Седьмое искусство - заумь»), первая часть кн. *К зауми. Исследование согласных фонем*.

1925

А/ «Заумь ушкуйная», в сб. *Поэты наших дней*. М., Всесоюзный Союз Поэтов.

1927

А/ *Ушкуйники (Фрагменты поэмы)*. Л., изд. автора

Б/ «Декларация», «Основы заумного мироощущения», «Основы заумного творчества» в кн. *Ушкуйники*

• Библиография не включает статьи Туфанова в области педагогики. Почти все они напечатаны в журнале *Обновление школы* (5, 1911-1912; 6, 1912; 9-10, 14, 18-19, 20, 1912-1913; 15, 16-17, 1913; 20, 21, 1914; 26, 1915). См. также журнал *Школа и жизнь* (4, 1914 и 9, 1916) и *Жизнь для всех* (1, 1916). Библиографию всех рецензий Туфанова составить практически невозможно, поскольку он часто переезжал из одного города в другой (см. «Автобиографию»). Он публиковался, например, в *Сочинском листке*, *Таганрогском вестнике*, архангельском *Тотем говорит*, *Рудине*, *Современном слове*, *Вечерней копеечной газете* и т.д. (см. прим. 57, 58, и 75 к предисловию).

К сожалению, не удалось обнаружить статью Туфанова «Метрика, ритмика и инструментовка народных частушек»,

опубликованную в *Известиях Архангельского общества изучения Русского Севера*, 1-2, 1919, по-видимому, первую его работу о частушках.

Под буквой А/ дается перечень художественных произведений Туфанова, под буквой Б/ — его статей, рецензий и т.д.

Tufanov, Aleksandr Vasil'evich, 1877–?
Ushkuiniki.