

Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1-2. Петроград: 18-ая Государственная Типография. Лештуков, 13. 1919. 170 с.

В. Шкловский

О поэзии и заумном языке

Случится ли тебе в заветный, чудный миг
Открыть в душе давно безмолвной
Еще неведомый и девственный родник,
Простых и сладких звуков полный, —
Не вслушивайся в них, не предавайся им.
Набрось на них покров забвенья:
Стихом размеренным и словом ледяным
Не передашь ты их значенья.

(Лермонтов)

Какие-то мысли без слов томятся в душе поэта и не могут высветлиться ни в образ, ни в понятие.

О, если б без слова
Сказаться душой было можно!

(Фет)

Без слов и в то же время в звуках, — ведь поэт говорит о них. И не в звуках музыки, не в том звуке, графическим изображением которого является нота, а в звуках речи, в тех звуках, из которых складываются не мелодии, а слова, так как перед нами признание и томление словотворцев перед созданием словесного произведения.

«4) МЫСЛЬ И РЕЧЬ НЕ УСПЕВАЮТ ЗА ПЕРЕЖИВАНИЕМ ВДОХНОВЕННОГО, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (незастывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (пример: го оснег Кайд и т. д.). 5) 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, <...> 3) Стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. ЭТИ РЯДЫ НЕПРИКОСНОВЕННЫ. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки-мыки-кыка)»^[109].

На этом заумном языке писали или хотели писать «стихотворения». Например:

Дыр бул щыл
Убещур
(Крученых)

Или:
Это-ли? Нет-ли?
Хвои шуют, — шуют

Анна – Мария, Лиза, – нет?
Это-ли? – Озеро-ли?
Лулла, лолла, лалла-лу,
Лиза, лолла, лулла-ли.
Хвои шуют, шуют,
ти-и-и, ти-и-у-у.
Лес-ли, – озеро-ли?
Это ли?
Эх, Анна, Мария, Лиза,
Хей-тара!
Тере-дере-дере... Ху!
Холе кулэ-нэээ.
Озеро-ли? – Лес-ли?
Тию-и
ви-и...у.

(Гуро – сб. «Трое». СПб., 1913, с. 73)

Эти стихи и вся теория заумного языка произвели большое впечатление и даже были очередным литературным скандалом. Публика, которая считает себя обязанной следить за тем, чтобы искусство не потерпело какого-нибудь ущерба от руки художников, встретила эти стихи проклятиями, а критика, рассмотрев их с точки зрения науки и демократии, отвергла, скорбя о той дыре, о том Nihil, к которому пришла русская словесность^[11]. Говорили много и о шарлатанстве.

Шум прошел, лишние ушли, критики уже написали свои фельетоны, и теперь пора сделать попытку разобраться в этом явлении.

Итак, несколько человек утверждают, что их эмоции могут быть лучше всего выражены особой звукоречью, часто не имеющей определенного значения и действующей вне этого значения или помимо его непосредственно на эмоции окружающих. Представляется вопрос: оказывается ли этот способ проявлять свои эмоции особенностью только этой кучки людей или это – общее языковое явление, но еще не осознанное.

Прежде всего мы встречаем явление подбора определенных звуков в стихотворениях, написанных на «общем» языке понятий. Этим подбором поэт стремится увеличить суггестивность своих произведений, свидетельствуя тем самым, что сами звуки речи, как таковые, обладают особенной силой. Привожу мнение Вячеслава Иванова о звуковой стороне поэмы Пушкина «Цыганы»: «Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение гласного звука у, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и минувшее, то колоритно-дикого, то знойного и узывно-унылого; смуглая окраска этого звука или выдвигается в рифме, или усиливается оттенками окружающих его гласных сочетаний и аллитерациями согласных; и вся эта живопись звуков, смутно и бессознательно почувствованная уже современниками Пушкина, могущественно способствовала установлению их мнения об особенной магической напевности нового творения, изумившей даже тех, которые еще так недавно были упоены соловьиными трелями и фонтанными лепетами и всею влажною музыкой песни о садах Бахчисарая»^[110].

О «мрачности» звука *y* и о радости звука *a* писал Гринман в журнале «Голос и речь»^{12}.

Свидетельства о мрачности звука *y* очень определенны в общем почти у всех наблюдателей.

«Возможность такого эмоционального воздействия слова станет для нас более понятной, если мы вспомним тот факт, что одни звуки, например, гласные, вызывают у нас впечатление, представление чего-то мрачного, угрюмого – таковы гласные *o* и главным образом *y*, при которых резонирующие полости рта усиливают низкие обертоны, – другие звуки вызывают в нас ощущение противоположного характера – более светлого, ясного, открытого, таковы *и* и *э*, при которых резонирующими полостями усиливаются высокие обертоны» («Журнал Министерства народного просвещения», 1909 г., январь, с. 166 – 167, ст. Б. Кутермана «Эмоциональный смысл слова»).

Наблюдая такие же явления во французском языке, Grammont («Le vers français», 1913)^{13} пришел к заключению, что звуки вызывают каждый свои специфические эмоции, или круг определенных специфических эмоций. В книге К. Бальмонта «Поэзия как волшебство» (М., 1916) указано много примеров такого подбора звуков, сделанного для достижения известных эмоций. Очевидно, этими эмоциями в высокой степени определяется ценность данных произведений. «Художественное произведение, – пишет Гёте, – приводит нас в восторг и в восхищение именно тою своею частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания; от этого-то и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве»^{14}.

Этим объясняется значение для поэта «ничтожных» речей.

Есть речи – значенье
Темно иль ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно.

«Микобер опять усладил свой слух набором слов, конечно смешным и ненужным, однако ж не ему одному свойственным. Я в продолжение моей жизни у многих примечал эту страсть к ненужным словам. Это род общего правила во всех торжественных случаях, и на нем основывается масса содержания всех формальных и судебных бумаг и тому подобных речей. Читая или произнося их, люди как будто особенно наслаждаются, когда попадут на ряд звучных слов, выражающих одно и то же понятие, как, например, «хочу, требую и желаю» или «оставляю, завещаю и отказываю» и так далее. Мы толкуем о трудностях языка, а сами подвергаем его пыткам <...>» (Диккенс, «Давид Копперфильд», гл. LII)^{15}.

В этом отрывке нас, конечно, интересует только наблюдение, сделанное Диккенсом, а не его отношение к нему. Романист был бы, вероятно, очень удивлен, узнав, что употребление ряда звучных слов, выражающих одно и то же понятие, было родом общего правила в ораторской речи не только в Англии, но и в античной Греции и Риме (см. статью Ф. Зелинского «Художественная проза и ее судьба»^{16}).

На факт вызывания эмоций звуковой и произносительной стороной слова указывает существование тех слов, которые Вундт назвал *Lautbilder* – звуковыми образами. Под этим именем Вундт объединяет слова, выражающие не слуховое, а зрительное или иное какое представление, но так, что между этим представлением и подбором звуков звукообразного слова чувствуется какое-то соответствие; примерами на немецком языке могут служить: *tummeln*, *torkeln*; на русском хотя бы слово «каракули».

Прежде объясняли такие слова тем, что после исчезновения образного элемента в слове значение слова примыкает непосредственно к звукам слов и сообщает наконец им свой чувственный тон^[111]. Вундт же объясняет это явление главным образом тем, что при произнесении этих слов органы речи делают уподобительные жесты. Эта точка зрения очень хорошо вяжется с общим воззрением Вундта на язык: очевидно, он здесь пытается сблизить это явление с языком жестов, анализу которого он посвятил главу в своей «*Völkerpsychologie*»^[17], но вряд ли это толкование объясняет все явление. Быть может, ниже приведенные отрывки могут несколько иначе осветить и этот вопрос. У нас есть литературные свидетельства, которые дают нам не только примеры звуковых образов, но и позволяют нам как бы присутствовать при их возникновении. Нам кажется, что звукообразные слова имеют своими ближайшими соседями «слова» без образа и содержания, служащие для выражения чистых эмоций, то есть такие слова, где ни о каких подражательных артикуляциях говорить не приходится, так как подражать нечему, а можно только говорить о связи звука – движения, сочувственно воспроизводимого в виде каких-то немых спазмов органов речи слушателями, с эмоциями. Привожу примеры: «Я стою и смотрю ей прямо в глаза, и в мозгу моем вдруг проносится имя, которое я никогда раньше не слышал, имя, звучащее каким-то скользящим нервным звуком: «Илаяли» (*«Голод» Кнута Гамсуна, изд. «Шиповник»*)^[18]. Интересное соответствие этому слову есть в русской поэзии.

Своенравное прозвание
Дал я милой в ласку ей:
Безотчетное созданье
Детской нежности моей;
Чуждо явного значенья,
Для меня оно символ
Чувств, которых выраженья
В языках я не нашел.
(*Баратынский*)

Весьма характерное место есть и у В. Розанова (*«Уединенное»*. СПб., 1912, с. 81): «Бранделяс» (на процессе Бутурлина) – это хорошо. Главное, какой звук... есть что-то такое в звуке. Мне все более и более кажется, что все литераторы суть «Бранделясы». В звуке этом то хорошо, что он ничего собою не выражает, ничего собою не обозначает. И вот по этому качеству он особенно и приложим к литературе.

«После эпохи Мервингов настала эпоха Бранделясов», – скажет будущий Иловайский. Я думаю, это будет хорошо».

Но слова нужны людям не только для того, чтобы ими выразить мысль, и не только даже для того, чтобы словом заменить слово или сделать его именем, приурочив его к какому бы то ни было предмету: людям нужны слова и вне смысла. Так Сатин («На дне» Макс. Горького, действие первое), которому надоели все человеческие слова, говорит: «Сикамбр», – и вспоминает, что, когда он был машинистом, он любил разные слова. В последнем своем произведении М. Горький («В людях» – «Летопись» 1916 года, март, с. 11) снова возвращается к этому явлению:

« – Сочиняют, ракалии... Как по зубам бьют, а за что – нельзя понять. Гервасий! А на черта он мне сдался, Гервасий этот! Умбракул.

Странные слова, незнакомые имена надоедливо запоминались, щекотали язык, хотелось ежеминутно повторять их – может быть, в звуках откроется смысл?»

Валентин в очерках Гончарова «Слуги старого века» (т. 12, изд. Маркса, с. 169 – 177) наслаждается чтением непонятных для него стихов и любовно выписывает в тетрадь непонятные звучные слова, подбирая созвучные: «конституция и проституция», «тлетворный и нерукотворный», «нумизмат и кастрат», не желая даже узнать их значения, но подбирая их по созвучности, – так, как подбирают по цвету драгоценные камни или материи.

Гончаров сумел даже обобщить наблюдаемое им явление. «Я видел, – говорит он, – как простые люди зачитываются до слез священных книг на славянском языке, ничего не понимая или понимая только «иные слова», как мой Валентин. Помню, как матросы на корабле слушали такую книгу, не шевелясь, по целым часам, глядя в рот чтецу, лишь бы он читал звонко и с чувством» (Гончаров, т. 12, изд. Маркса, с. 177).

«Еще показательнее – прямо патологический успех сочетаний слов, вырванных из забытого контекста, лишившихся первоначального, да и вообще какого-либо, значения, вроде пресловутого вопроса: Et ta soeur? Подобные эпидемические словесные навыки, созданные притягательными чарами совершенной бессмыслицы, носят название «des seies».

Приведенный отрывок взят мной из газеты «Современное слово» (27 августа 1913 г., корреспонденция из Парижа о жанровом театре) и говорит о повальном увлечении бессмысленными песенками, пережитом Парижем в то лето. Преемником ему явилось увлечение «негритянскими» песенками, почти совершенно бессмысленными. В «Голоде» Кнута Гамсуна автор в состоянии бреда изобретает слово «кубоа» и любит тем, что оно текучее, не имеющее определенного значения. «Я сам изобрел, – говорит он, – это слово, и я имею полное право придавать ему то значение, которое мне заблагорассудится. Я еще сам не знаю, что оно значит» («Голод»^[19]).

Князь Вяземский пишет, что в детстве он любил читать каталоги винных погребов, любясь звучными названиями. Особенно нравилось ему название одного сорта вина Lacryma-Christi; эти звуки ласкали его поэтическую душу. И вообще от многих прежних поэтов узнаем об их отзывчивости на звуковой состав слов, вызывающий в них известное настроение и даже известное понимание этих слов независимо от их объективного значения (И. Бодуэн де

Куртенэ – «Отклики», приложение к газ. «День», № 7, 20 февраля 1914). Но эта особенность не является привилегией одних поэтов. Упиваться звуками вне смысла и даже пьянеть от них может и не-поэт. Вот, например, как описывал В. Короленко один из уроков немецкого языка в ровенской гимназии:

« – Der gelb-rothe Papagaj, – сказал Лотоцкий врасстяжку. – Итак! именительный! Der gelb-rothe Pa-pa-gaj... Родительный... Des gelb-rothen Pá-pa-gá-a-aj-én.

В голосе Потоцкого появились какие-то особенные прыгающие нотки. Он начинал скандовать, видимо наслаждаясь певучестью ритма. При дательном падеже к голосу учителя тихо, вкрадчиво, одобрительно присоединилось певучее рокотание всего класса:

– Dem... gelb... ro... then... Pá-pa-gá-a-aj-én...

В лице Потоцкого появилось выражение, напоминающее кота, когда у него щекочут за ухом. Голова его закидывалась назад, большой нос нацелился в потолок, а тонкий широкий рот раскрывался, как у сладостно-квакающей лягушки.

Множественное число проходило уже среди скандующего грома. Это была настоящая оргия скандовки. Несколько десятков голосов разрубали желто-красного попугая на части, кидали его в воздух, растягивали, качали, подымали на самые высокие ноты и опускали на самые низкие... Голоса Лотоцкого давно уже не было слышно, голова его запрокинулась на спинку учительского кресла, и только белая рука с ослепительной манжеткой отбивала в воздухе такт карандашом, который он держал в двух пальцах... Класс бесновался, ученики передразнивали учителя, как и он, запрокидывали головы, кривляясь, раскачиваясь, гримасничая. <...>

И вдруг...

Едва, как отрезанный, затих последний слог последнего падежа, – в классе, точно по волшебству, новая перемена. На кафедре опять сидит учитель, вытянутый, строгий, чуткий, и его блестящие глаза, как молнии, пробегают вдоль скамей. Ученики окаменели. <...>

И опять несколько уроков проходило среди остолбенелого «порядка», пока Лотоцкий не натыкался на желто-красного попугая или иное гипнотизирующее слово. Ученики по какому-то инстинкту выработали целую систему, незаметно загонявшую учителя к таким словам» (*Короленко, «История моего современника»*. – Полн. собр. соч., изд. Маркса, т. VII, с. 155). Я не считаю приведенный пример чем-то исключительным. Предлагаю сопоставить его со знаменитыми стихами из латинских исключений, которые составляют уже много столетий достопримечательность классической школы. Вот что пишет о них Ф. Ф. Зелинский. Само собой, я не думаю провести здесь параллель между многоуважаемым профессором и учителем Лотоцким. Ф. Ф. Зелинский пишет: «Я сам ими пользовался, когда был преподавателем в первом классе: помню, как вычурные сочетания мудреных слов и потешные рифмы вызывали здоровый детский смех моих учеников, особенно когда я заставлял их, к концу урока, хором повторять рифмованные правила; а так как я признавал здоровый юмор очень полезным «вегикулом» (как говорят врачи) при преподавании в младших

классах, то эти финалы уроков обращались в своего рода веселую игру <...>» (Ф. Ф. Зелинский. *«Из жизни идей»*. С. 31). К сожалению, Ф. Ф. Зелинский ничего не говорит нам о своих переживаниях при произнесении этих «вычурных сочетаний слов».

Слова «металл» и «жупел» помимо своего значения, по самому звуку казались страшными купчихе в комедии Островского. Бабы в рассказе Чехова «Мужики» плакали в церкви при произнесении священником слов «аще» и «дондеже»; в выборе именно этих слов как сигнала для начала плача могла сказаться только их звуковая сторона. Джемс Сёлли (*«Очерки по психологии детства»*, М., 1901) приводит много интересных примеров «заумных речей у детей». Из экономии места не привожу их, считая более интересными для русского читателя стихотворные – игровые присказки наших детей, – факт интересный по своему массовому характеру, а также потому, что присказки эти сохраняются в устной передаче, переходят из местности в местность и вообще представляют собою полную аналогию с литературными произведениями. Привожу примеры:

П е р о (название игры. – В. III.)

Неро
Уго
Теро
Пято
Сото
Иво
Сиво
Дуб
Крест.
(Вятской губ.)

Б у б и к о н и

Не чем гони
Златом метом
Под полетом
Черный палец
Выйди за печь
Рус-квас
Шишел, вышел
Вон пошел.
(Владимирской губ.)

П е р в и н ч и к и

Другинчики
На Божьей Руси
На поповой полосе
Прело
Грело
Осиново
Полено

Чивиль доска
Дара-шепёшка
Тонча-понча
Пиневича
Рус-кнес
Вылез.
(Вятской губ.)

П е р а, е р а

Чуха, луха,
Пяти, соти,
Сиви, или,
Пень.
(Тульской губ.)

(Цитирую по книге: Е. А. Покровский. «Детские игры, преимущественно русские». Москва, 1887, с. 55, 57.)

Обращаю внимание на отрывок из «Детства» М. Горького (длинный и поэтому неудобный для непосредственной цитировки), где показано, как в памяти мальчика стихотворение существовало одновременно в двух видах: в виде слов и в виде того, что я бы назвал звуковыми пятнами. «Стихи говорили:

Большая дорога, прямая дорога,
Простора не мало берешь ты у Бога...
Тебя не ровняли топор и лопата,
Мягка ты копыту и пылью богата».
Привожу его воспроизведение:
Дорога, двурога, творог, недотрога,
Копыта, попы-то, корыто...

При этом мальчику очень нравилось, когда заколдованные стихи лишались всякого смысла. Бессознательно для себя он одновременно помнил и подлинные стихи («Детство»). Ср. статью Ф. Батюшкова «В борьбе со словом» («Журнал Министерства народного просвещения». 1900 г., февраль).

Заклинания всего мира часто пишутся на таких языках; так, например, известные у древних греков, в качестве могущественных филактриев, та Εφεδια γράμματα (магические письмена на короне, поясе и пьедестале Дианы Эфесской) состояли из загадочных (αἰνιγματώδεις) слов: ἀδχιου, χαταδχιου, λιζ, τετεας, δαμναμενευς, αλυα (цитата по: Д. Коновалов. «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве». Сергиев Посад, 1908. С. 191).

Приведенные факты заставляют думать, что «заумный язык» существует; и существует, конечно, не только в чистом своем виде, то есть как какие-то бессмысленные речения, но, главным образом, в скрытом состоянии, так, как существовала рифма в античном стихе, – живой, но не осознанной.

Многое мешает заумному языку появиться явно: «кубоа» рождается редко. Но мне кажется, что часто и стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен, не вылившихся в слово. Пятно то приближается, то удаляется и, наконец, высветляется, совпадая с созвучным словом. Поэт не решается сказать «заумное слово», обыкновенно заумность прячется под личиной какого-то содержания,

часто обманчивого, мнимого, заставляющего самих поэтов признаться, что они сами не понимают содержания своих стихов. Мы имеем такие признания от Кальдерона, Байрона, Блока. Мы должны верить Сюлли-Прюдому, что настоящих его стихов никто не читал. Жалобы поэтов на муки слова часто нужно понимать как показатель борьбы со словом: поэты жалуются не на невозможность передать словами понятия или образы, а на непередаваемость словами чувствований и душевных переживаний. И недаром поэты жалуются, что они не могут передать словами звуки: «словом ледяным» – «родник, простых и сладких звуков полный». По всей вероятности, дело происходит так же, как при подборании рифм. У Салтыкова-Щедрина, человека в поэзии малокомпетентного, но вообще несомненно наблюдательного, молодой поэт, подбирая рифму к слову «образ», нашел только одно слово «нобраз».

«Нобраз» не подошел и стал навязчивой идеей поэта, но при малейшей же возможности дать ему какую-нибудь значимость он, несомненно, попал бы в стихи и выглядел бы не хуже многих других слов. Некоторое указание на то, что слова подбираются в стихотворении не по смыслу и не по ритму, а по звуку, могут дать японские танки. Там в стихотворение, обыкновенно в начало его, вставляется слово, отношения к содержанию не имеющее, но созвучное с «главным» словом стихотворения. Например, в начале русского стихотворения о луне можно было бы вставить по этому принципу слово «лоно». Это указывает на то, что в стихах слова подбираются так: омоним заменяется омонимом для выражения внутренней, до этого данной, звукоречи, а не синоним синонимом для выражения оттенков понятия. Так, может быть, можно понять и те признания поэтов, в которых они говорят о том, что стихи появляются (Шиллер) или зреют у них в душе в виде музыки. Я думаю, что поэты здесь сделали жертвами неимения точной терминологии. Слова, обозначающего внутреннюю звукоречь, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвертывается слово «музыка» как обозначение каких-то звуков, которые не слова; в данном случае еще не слова, так как они, в конце концов, выливаются словообразно. Из современных поэтов об этом писал О. Мандельштам:

Останься пеной, Афродита,
И, слово, в музыку вернись...

Восприятия стихотворения обыкновенно тоже сводятся к восприятию его звукового праобраза. Всем известно, как глухо мы воспринимаем содержание самых, казалось бы, понятных стихов; на этой почве иногда происходят очень показательные случаи. Например, в одном из изданий Пушкина было напечатано вместо «Завещан был тенистый вход» – «Завещан брег тенистых вод» (причиной была неразборчивость рукописи), получилась полная бессмыслица, но она спокойно, неузнанная и непризнанная, переходила из издания в издание и была найдена только исследователем рукописей. Причина та, что в этом отрывке при искажении смысла не был искажен звук.

Как мы уже заметили, заумный язык редко является в своем чистом виде. Но есть и исключения. Таким исключением является заумный язык у мистических сектантов. Здесь делу способствовало то, что сектанты отождествили заумный язык с глоссолалией – с тем даром говорить на

иностранных языках, который, по словам «Деяний св. апостолов», получили они в день Пятидесятницы^[112]. Благодаря этому заумного языка не стыдились, им гордились и даже записывали его образцы. Таких образцов приведено очень много в прекрасной книге Д. Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» (с. 167 – 173), где вопрос о «глоссах» разработан в смысле сопоставления образцов таких проявлений религиозного экстаза исчерпывающим образом. Явление языкоговорения чрезвычайно распространено, и можно сказать, что для мистических сект оно всемирно. Привожу примеры (из книги Д. Г. Коновалова). Сергей Осипов, хлыст XVIII столетия, говорил:

Рентре фенте ренте финтрифунт

Нодар лисентрант нохонтрофинт.

Привожу первую строку записи языкоговорения его современника Варлаама Шишкова:

Насонтос лесонтос фурт лис натруфунтру натрисинфур.

Интересно сопоставить эти звуки с записями языкоговорения секты ирвингиан, возникшей в Шотландии около 1830 года:

Hippo gerosto hippo boors senoote

Foorime oorin hoopo tanto noostin

Noorastin niparos hipanos bantos boorin

O Pinitos eleiastino halimungitos dantitu

Narapootine farimi aristos ekrampos.

.....

Сектантка, произносившая эти слова, была убеждена в том, что это язык жителей одного острова на юге Тихого океана.

Такие же явления наблюдались в последнее время в Христиании.

Вот пример глоссолалии немца пастора Paul; у него дар языков явился как исполнение его горячего желания (он видел случаи говорения на языке и почувствовал непреодолимое желание овладеть этим даром).

В ночь с 15 на 16 сентября 1907 г. в его голосовом и речевом аппарате появились произвольные движения, за которыми последовали звуки. Paul записал их; привожу одну из строчек:

Schua ea, schua ea

O tschi biro ti pea

Akki Iungo ta ri fungo,

U Ii bara ti ra tungo

Latschi bungo ti tu ta.

В наслаждении ничего не значащим заумным словом несомненно важна произносительная сторона речи. Может быть, что даже вообще в произносительной стороне, в своеобразном танце органов речи и заключается большая часть наслаждения, приносимого поэзией (См. статью Б. Китермана, – «Жур. Мин. нар. просв.», 1909, январь). Юрий Озаровский в своей книге «Музыка живого слова» (СПб., 1914) отметил, что тембр речи зависит от мимики; и, идя несколько дальше его и применяя к его замечанию положение Джемса, что каждая эмоция является как результат какого-нибудь телесного

состояния (замирание сердца – причина страха, а слезы – причина эмоции печали), можно было бы сказать, что впечатление, которое производит на нас тембр речи, объясняется тем, что, слыша его, мы воспроизводим мимику говорящего и поэтому переживаем его эмоции. Ф. Зелинский в уже цитированном нами отрывке отметил значение воспроизведения мимики говорящего при восприятии Lautdilder (тилиснуть).

Известны факты, свидетельствующие о том, что при восприятии чужой речи или даже вообще при каких бы то ни было речевых представлениях мы беззвучно воспроизводим своими органами речи движения, необходимые для произнесения данного звука. Возможно, что эти движения и находятся в какой-то еще не исследованной, но тесной связи с эмоциями, вызываемыми звуками речи, в частности заумным языком. Интересно отметить, что у сектантов явление языкоговорения начинается с беззвучных произвольных движений речевого аппарата.

Я думаю, что можно удовольствоваться приведенными примерами. Но привожу еще один (отысканный мною в книге Мельникова-Печерского «На горах», ч. 3); этот пример глоссолалии интересен тем, что он доказывает близкое родство детских песенок с образцами языкоговорения сектантов. Начинается он детской песней и кончается «заумным распевцем»:

Тень, тень, потетень,
Выше города плетень,
Садись, галка, на плетень!

Галки хохлуши —
Спасенные души,
Воробьи пророки —
Шли по дороге,
Нашли они книгу.

Что в той книге?

Текст сектантов:

А писано тамо
«Савишрái само
Капиласта гáндря
Даранатá шáнтра
Сункара пуруша
Моя дева, Луша».

Текст продолжения песни у детей:

Зюзюка, зюзюка,
Куда нам катиться?
Вдоль по дорожке...
и пр.

Во всех этих образцах общее одно: эти звуки хотят быть речью. Авторы их так и считают их каким-то чужим языком: полинезийским, индейским, латинским, французским и чаще всего – иерусалимским. Интересно, что и футуристы – авторы заумных стихотворений – уверяли, что они постигли все

языки в одну минуту и даже пытались писать по-еврейски^[20]. Мне кажется, что в этом была доля искренности и что они секундами сами верили, что из-под их пера выльются чудесно-познанные слова чужого языка.

Так или не так, но одно несомненно: заумная звукопись хочет быть языком.

Но в какой степени этому явлению можно присвоить название языка? Это, конечно, зависит от определения, которое мы дадим понятию слова. Если мы впишем как требование для слова как такового то, что оно должно служить для обозначения понятия, вообще, быть значимым, то, конечно, заумный язык отпадает как что-то внешнее относительно языка. Но отпадает не он один; приведенные факты заставляют подумать, имеют ли не в явно заумной, а просто в поэтической речи слова всегда значение или это только мнение – фикция и результат нашей невнимательности. Во всяком случае, и изгнав заумный язык из речи, мы не изгоняем еще его, тем самым, и из поэзии. И сейчас поэзия создается и, главное, воспринимается не только в слове-понятии. Привожу любопытный отрывок из статьи К. Чуковского о русских футуристах, дело идет о стихотворении В. Хлебникова:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры...

и т. д.

«Ведь оно написано размером «Гайаваты», «Калевалы». Если нам так сладко читать у Лонгфелло:

Шли Чоктосы и Команчи,
Шли Шошоны и Омоги,
Шли Гуроны и Мэндэны,
Делавэры и Могоки
(Перев. Ив. Бунина), —

то почему мы смеемся над Бобэобами и Вээомами? Чем чоктосы лучше Бобэоби? Ведь и там и здесь гурманское смакование экзотических, чуждо звучащих слов. Для русского уха Бобэоби так же «заумны», как и чоктосы, шошоны, — как и «гэи-гзи-гзэй!». И когда Пушкин писал:

От Рушука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи, —

разве он не услаждался той же чарующей инструментовкой заумно звучащих слов?» («Шиповник», кн. 22, стр. 144 – «Образцы футуристической литературы» К. Чуковского). Возможно даже, что слово является приемом поэзии. Таково, например, мнение А. Н. Веселовского. И кажется уже ясным, что нельзя назвать ни поэзию явлением языка, ни язык – явлением поэзии.

Другой вопрос: будут ли когда-нибудь писаться на заумном языке истинно художественные произведения, будет ли это когда-нибудь особым, признанным всеми видом литературы? Кто знает. Тогда это будет продолжением дифференциации форм искусства. Можно сказать одно, многие явления литературы имели такую судьбу, многие из них появлялись впервые в творениях экстаиков; так, например, явно проявилась рифма в возвещениях Игнатия Богоносца:

Χωρίς του επίδχопον μηδεν ποιεττε,

*την δαρχα νμων ως ναου Θεου τηρετε,
την ενωδιw αγαπατε,
τους μεριδμους φευγετς,
μιμηται γινεδθe Ιηδου Χριδτου,
ως και αυτος του Πατρος αυτου.*

Религиозный экстаз уже предвещал о появлении новых форм. История литературы состоит в том, что поэты канонизируют и вводят в нее те новые формы, которые уже давно были достоянием общего поэтического языкового мышления. Д. Г. Коновалов указывает на все возрастающее в последние годы количество проявлений глоссолалии (с. 187). В это же время заумные песни владели Парижем. Но всего показательнее увлечение символистов звуковой стороны слова (работы Андрея Белого, Вячеслава Иванова, статьи Бальмонта), которое почти совпало по времени с выступлениями футуристов, еще более остро поставивших вопрос. И, может быть, когда-нибудь исполнится пророчество Ю. Словацкого, сказавшего: «Настанет время, когда поэтов в стихах будут интересовать только звуки».

<http://lib.rus.ec/b/278362/read>