

ПОЭТИКА

**О. Брик. Е. Поливанов. Виктор
Шкловский. Б. М. Эйхенбаум.
Лев Якубинский.**

**ПЕТРОГРАД.
18-я Государственная типография. Лаштуков пер., 13.
1919.**

ПОЭТИКА

СБОРНИКИ ПО ТЕОРИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА

I.

Виктор Шировский. — Потебня. **Л. П. Якубинский.** — О поэтическом глоссемосочетании. **Виктор Шировский.** — О поэзии и заумном языке. **Е. П. Поливанов.** — О звуковых жестах японского языка. **Л. П. Якубинский.** — О звуках стихотворного языка. **Л. П. Якубинский.** — Скопление одинаковых плавных. **Осип Брик.** — Звуковые повторы.

II.

Виктор Шировский — Искусство как прием. Его-же. — Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. **Б. М. Эйхенбаум.** — Как сделана „Шинель“.

ПЕТРОГРАД.

18-я Государственная типография. Лештуков. 13.

1919

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 слов
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.

„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 (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее (Пример: Го, оснег, Кайт и т. д.). Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому, и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия — прекрасна, но безобразно слово „Лилия“, захваченное и „изнасилованное“. Поэтому я называю лилию „еун“, и первоначальная чистота восстановлена.

Стих дает бессознательно ряды гласных и согласных, эти ряды неприкобновены. Лучше заменять слова другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки-мыки-кика *)“.

*) А. Крученых. Декларация слова как такового 1913 г.

На этом заумном языке писали или хотели писать „стихотворения“. Например:

Дыр бул шыл
Убещур.
(Крученных).

Или:

Это-ли. Нет-ли.
Хвои шуют-шуют
Анна-Мария, Лииза-нет.
Это-ли. Озеро-ли.

Лулла, лолла, лалла-гу,
Лиза, лолла, лулла-ли,
Хвои шуют, шуют,
Ги-и-, Ги-и-у-у.

Лес-ли,-озеро-ли.
Это-ли.
Эх, Анна, Мария, Лиза
Хей-тара.
Тере-дере-дере . . . Ху.
Холе-кулэ-нээ
Озеро-ли. Лес-ли.
Тио-и

ви-и . . . у
(Гуро Трое стр. 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. 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 особую 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 „Цыгане“. — „Фонетика мелодического стихотворения обнаруживает как бы предпочтение гласного звука *У*, то глухого и задумчивого, уходящего в былое и мигнувшее, 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 *)“.

О „мрачности“ звука *у* и о радости звука *а* писал Гринман в журнале „Голос и Речь“.

Свидетельства о мрачности звука *у* очень определены в общем почти всем наблюдателям.

„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 *о* и, главным образом, *у*, при которых резонирующие полости рта усиливают низкие обертоны, — другие звуки вызывают в нас ощущение противоположного характера — более светлого, явного, открытого, таковы *и* и *э*, при которых резонирующими полостями усиливаются высокие обертоны (Журнал Министерства Народного Просвещения, 1900 г. февраль, стр. 166, 167 ст. Китермана „Эмоциональный смысл слова“).

Наблюдая такие же явления во французском языке, Grammont (Le vers français 1913 г.), 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 Гете, приводит нас в восторг и в восхищение именно той своей частью, которая неуловима для нашего сознательного понимания. От этого и зависит могущественное действие художественно-прекрасного, а не от частей, которые мы можем анализировать в совершенстве“.

*) По звездам. Вячеслав Иванов, стр. 148.

Этим объясняется значение для поэта „ничтожных“ речей.

Есть речи — значенье,
Темно или ничтожно,
Но им без волненья
Внимать невозможно....

„Микобер опять усладил свой слух набором слов, конечно, смешным и ненужным, однакож, не ему одному свойственным. Я в продолжении 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 т. д. Мы толкуем о трудностях языка, а сами подвергаем его пыткам (Диккенс „Давид Коперфильд“, том III).

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 Зелинского „Художественная проза и ее судьба“).

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: *timmeln 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 *). 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

*) Любопытна попытка Ф. Ф. Зелинского дать другое объяснение происхождению звуковых образов. „Как тилисну (ее) по горлу ножом“, говорит у Достоевского каторжник (Записки из Мерт. дома II глав. 4). Есть ли сходство между артикуляционным движением слова „тилиснуть“ и движением скользящего по человеческому телу и врезающегося в него ножа. Нет, но за то это артикуляционное движение как нельзя лучше соответствует тому положению лицевых мускулов, которое инстинктивно вызывается особым чувством нервной боли, испытываемой нами при представлении о скользящем по коже (а не вонзаемом в тело) ноже: губы судорожно вытягиваются, горло щемит, зубы стиснуты — только и есть возможность

с языком жестов; анализу которого он посвятил главу в своей *Völkerspsychologie*, 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, т. е. 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 скользким звуком. — Илаяли („Голод“ Кнута Гамсуна, 21 стр., изд. Шиповник.). 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*, стр. 81) „Бранделясы“ (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 слове этом то хорошо, что оно ничего собою не выражает, ничего собою не обозначает. И вот, по этому качеству оно особенно и приложимо к литературе. „После эпохи Меровингов 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.

произнести гласный И и языковые согласные Т, Л, С. при чем в выборе именно их, а не громких Д, Р, З. сказался и некоторый звукоподражательный элемент. Сообразно с этим, Зелинский определяет звуковые образы, как слова, артикуляция которых соответствует общей мимике лица, выражающей вызываемое ими чувство.

Ф. Зелинский. Статья „Вильгельм Вундт и психология языка: жесты и звуки“. Из жизни идей; том II, изд. 3-е (С.П.В. 1911) г. стр. 185 — 186).

Лжбопытно сравнить также *Lautbilder* Вундта с тем, что Жуковский, разбирая басни Крылова, называл живописью в самых звуках.

В. А. Жуковский (собр. соч., том V, стр. 341; издание Глазунова).

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 ст. II) снова возвращается к этому явлению.

— „Сочиняют ракалии... как по зубам бьют, а за что — нельзя понять. Гаврасий! А-на чорт он мне сдался Гаврасий этот? Умбракул“.

Странные слова, незнакомые имена назойливо запоминались, щекотали язык, хотелось ежеминутно повторять их — может быть, в звуках откроется смысл.

Валентин в очерках Гончарова „Слуги старого времени“ (том 12, изд. Маркса, стр. 170 — 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 угадать 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, том 12, изд. Маркса, стр. 169 — 177).

„Еще показательнее — прямо патологический успех сочетаний слов, вырванных из забытого контекста, липившихся 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 его тем, что оно текучее, не имеющее определенного значения. „Я сам изобрел, говорит он — это слово; я имею полное право придавать ему то значение, которое мне заблагорассудится: я еще сам не знаю, что оно значит“. („Голод“ стр. 77 — 78).

Князь Вяземский пишет, что в детстве он любил читать каталоги винных погребов, любясь звучными названиями. Особенно нравилось ему название одного сорта вина *Lacrima Cristi*; эти звуки ласкали его поэтическую душу. И, вообще, от многих прежних поэтов узнаем об их отзывчивости на звуковой состав слов, вызывающих 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. „Dem-gelb-rothen Pa-ra-ga-a-ai-en, сказал Лотоцкий врастяжку. Итак, Именительный—Der gelb-rothe Paragai. Родительный—des gelb-rothen-Pá-ra-gá-ai-en. В голосе Лотоцкого появились какие то особенные дыгающие нотки. Он начинал скандовать, видимо наслаждаясь певучестью ритма. При дательном падеже к голосу учителя тихо, вкрадчиво, одобрительно присоединилось певучее рокопание всего класса: Dem gelb-ro-then Pa-ra-ga-a-ai-en. В лице Лотоцкого появилось выражение, напоминающее kota, когда у него щекочут за ухом. Голова его закидывалась назад, большой нос нацеливался 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 манжетой 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, черный, и его блестящие глаза, как молнии, пробегают вдоль скамей. Ученики окаменели... И опять несколько уроков проходило среди остолбенелого „порядка“, пока Лотоцкий не наткнулся на желто-красного попугая или иное гипнотизирующее слово. Ученики по какому то инстинкту выработали целую систему, незаметно загонявшую преподавателя к таким словам“ (Короленко. История моего современника. Собр. соч. изд. Маркса т. VII стр. 1551). 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. Зелинский пишет: „Я сам пользовался ими (стихами), 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 „виткулом“ (так говорят врачи) при преподавании в младших классах, то эти финалы у них обращались в своего рода веселую игру. (Ф. Ф. Зелинский „Из жизни идей“ стр. 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 Селли (Очерки по психологии детей) 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:

Перо (название игры)	На Божьей Русе
Перо	На поповой полосе
Уго	Црело грело
Теро	Осиново полено
Цято	Чивиль доска
Сото	Дара-шешешка
Иво	Топча-понча
Сиво	Пиневиче
Дуб	Вылез.
Крест	Русь княсь
(Вятской губернии).	(Вятской губ.).
Первинчики	
Другинчики	
<hr/>	
Бубикони.	Пяти соти
Ни чем гони	Сиви или
Златом-литом	Пень.
Под полетом	(Тульской губ.).
Черный палец	
Выйди за печь	
Рус-квас	
Шипел вышел	
Вон пошел.	
(Владимирской губернии).	
Пера; ера	
Чуха луха	

Цитирую по книге „Детские игры преимущественно русские“ Е. А. Покровский. Москва. 1887 г., стр. 54, 55, 56.

Обращаю внимание на отрывок из „Детства“ М. Горького (длинный и поэтому неудобный для непосредственной цитировки), где пока-

зано, 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, попыто, корыто...

При этом, мальчику очень нравилось, когда заколдованные стихи лишались всякого смысла. Бессознательно для себя он одновременно помнил и подлинные стихи (Детство, стр. 223—224).

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, известная у древних греков в качестве филактериев „ta Ephemecia grammata“ (магические письмена на короне, поясе и пьедестале Дианы Ефесской, состояли из загадочных слов (aenigmatodes): askion, kataskon; siz, tetras, damna; menein, aesia (ср. Климент Алек. Stromata lib. V sah VIII, цитата по Коновалову, 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“ родится 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 привнания от Кальдерона, Байрона, Блока. Мы должны верить Сюлли Прюдому, что настоящих его стихов никто не читал. Жалобы поэтов на муки слова нужно понимать, как показатель борьбы со словом: поэты жалуется не на невозможность передать словами понятия или образы, а на непередаваемость словами чувствований и душевных переживаний. И, недаром, поэты жалуется, что они не могут передать словами *звуки*; — словом ледяным — родник простых и сладких звуков полный. По всей вероятности, дело происходит так же, как при подбирании рифм. У Салтыкова-Щедрина, человека в поэзии мало ком-

петентного, но вообще, несомненно, наблюдательного, молодой поэт, подбирая рифму к слову образ, нашел только одно слово „образ“.

„Образ“ 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 луно. Это указывает на то, что в стихах слова подбираются так: омоним заменяется омонимом для выражения внутренней, до этого данной, звуко-речи, 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 сделались жертвами непонимания точной терминологии. Слова, обозначающего внутреннюю звуко-речь, нет, и когда хочется сказать о ней, то подвергается 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 пра-образа. 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 „Завешан был тенистый вход“, „Завешан 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*). Благодаря

*) „Глоссы“ — языки звучали на церковных собраниях апостольских времен. Апостол Павел (I послание к Кор, гл. 14) говорит о проповедниках „на языках“, что никто не понимает их, что их речь является невразумительной (об этом же писал Ириний Лионский. Д. А. Коновалов. Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве стр. 175).

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 сектанстве“ (Сергиев Посад 1908 стр. 159—193), 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 финтри фунт
Нодар мисейтрант похонтрофин.

Привожу первые строки записи языкоговорения его современника Варлаама Шипшкова.

Насонтос ресонтос фурр лис
Натруфутру натри сифун
.....

Интересно сопоставить эти звуки с записями языкоговорения секты Ирвигиан, возникшей в Шотландии около 1830 года.

Hippa gerosto hippo boorus senote
Fodime corin haoro tauto noostin
Noorastin niparos hipanus bantos bourin
O Piritus eleiastimo halimungitus dan tila
Nampoutne farime oristus en ramnos
.....

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, shua ea
O tshi biro ti ra dea
akki lungo tori fungo
u li baru ti u iungo
laushu bungo tu tu

В наслаждении ничего не значущим „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 Кинермана Жур. Мин. Нар. Пров. 1900, февр.) Юрий Озаровской в своей книге „Музыка живого слова“ 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. Э. Зелинский, в уже цитированном нами отрывке, отметил значение воспроизведения мимики говорящего при восприятии Lautbilder (тилинснуть).

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“ том 3, стр. 132); этот пример глоссолалии интересен тем, что он доказывает близкое родство детских песенок с образцами языкоговорения сектантов. Начинается от детской песни и кончается „заумным распевцем“:

Тень, тень, потетень
Выше города плетень
Садись галка на плетень.
Галки хохлушки
Спасенные души
Воробья пророки
Шли по дороге
Нашли они книгу
Что в той книге.

Текст сектантов
А писано тамо
„Савитрай гандра
Капидаста гандра
Сункадра нуруша
Май я дива луча.

Текст продолжения песни у детей.
Зюзюка, зюзюка
Куда нам катиться
Вдоль по дорожке.

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. 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 звукоречь 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 и в неявно — 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
Вэоеми пелись взоры и т. д.

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

Шли Чоктосы и Команчи
Шли Шопоны и Омоги
Шли Гуроны и Мендэны
Делавэры и Мочоки.

(перев. Ив. Бунина).

то почему мы смеемся над Бобэобами и Вэоемами? 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 — шопоны, как и „гзи-гзи-гзэи“ И когда Пушкин писал:

От Рущука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи,

разве он не услаждается той же чарующей инструментальной заумно-звучающих слов?“ (Шиповник, 144 ст. кн. 22. Опыт хрестоматии образцов фут. поэзии. К. Чуковский). 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 экстатиков; так, например, явно проявилась рифма в возвещениях Игнатия Богоносца.

choris ton episkaton meden noeite
ten sarka nmono suaon, oe on tereite
fen enosen agapate
tous merisms pheunete
mimetai ginesthe Jesou Christou
Os kai autos tou Patros autou.

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 (стр. 187). В это же время заумные песни владели Парижем. Но всего показательнее увлечение символистов звуковой стороной 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. Славацкого, сказавшего: „Настанет время, когда поэтов в стихах будут интересоваться только звуки“.

Виктор Шкловский.