

АВАНГАРД И ФИЛОСОФИЯ ЯЗЫКА: ПРЕДСТАВЛЯЯ ЗВУКИ¹

ВАЛЕРИЙ ГРЕЧКО

Интересной отличительной особенностью представителей поэтического авангарда является то, что наряду со своим поэтическим творчеством, практически все они уделяли довольно много внимания построению философско-лингвистических теорий, размышляя о своем творчестве и путях развития поэзии вообще. Об этом интересе свидетельствует большое количество манифестов и разного рода парафилологических статей, написанных самими поэтами. Иногда эти теоретические построения кажутся несколько наивными, иногда же собственный поэтический опыт по всей видимости служит отправной точкой для развития оригинальных научных теорий, как это было в случае начинающего поэта-футуриста Алягрова, из которого со временем вышел ученый с мировым именем Роман Якобсон.

В сегодняшнем докладе я рассмотрю философско-лингвистические теории двух поэтов-футуристов – Хлебникова и Туфанова. Оба эти поэта оставили довольно развернутые теоретические построения, посвященные, прежде всего, проблеме звуко-символизма (sound symbolism), т.е. связи между звуками языка и их значением.

Надо заметить, что этот вопрос – обладают ли звуки языка самостоятельным значением, соответствует ли словесное обозначение вещей их сущности – вопрос этот входит в круг тех проблем, которые являются общими как для философии, так и для лингвистики и исследования литературы. На протяжении веков (начиная, пожалуй, с платоновского диалога *Кратил*) он остается одной из центральных и наиболее волнующих тем в этих науках. Причина этого проста: вопрос о связи звука и значения в языке является, по сути дела, частью более общей проблемы взаимоотношений мышления и языка, связи явлений духовной и физической природы. В философии решение этого вопроса непосредственно связано с такими ключевым понятием, как “логос” (в смысле глубочайшего единства мысли и слова)² и с комплексом

1 Работа над темой была осуществлена при поддержке *Japan Society for the Promotion of Science*, грант P-99758.

2 См. определение понятия *logos*, данное Лосевым, в котором центральное место отводится связи между внутренней и внешней сторонами языкового знака: “Логос – непереволимый и один из самых оригинальных и популярных терминов античной и средневековой философии, обозначающий такое единство мышления и языка, которое доходит до их полного тождества. Условно и описательно его можно было бы перевести “мысль, адекватно выраженная в слове и потому неотделимая от него” или “слово, адекватно выражающее какую-нибудь мысль и потому от нее неотделимое”. ...вообще же ни при

проблем о соответствии имени объекта его сущности. Я не буду сейчас останавливаться на многочисленных аспектах этой проблемы, замечу только, что в лингвистике многовековая дискуссия об арбитранности vs. иконичности языкового знака отнюдь не стихает со временем, и казалось бы уже почти окончательно победившие после Фердинанда де Соссюра сторонники арбитранности вновь вынуждены отступать перед лицом убедительных данных в пользу иконичности языка, выдвинутых в последние десятилетия.³

Однако вернемся к футуристам. Интерес к звуко-символизму с их стороны представляется не случайным, если мы примем во внимание, что важнейшим пунктом программы футуристов было создание особого поэтического языка – языка заумного. В то время как в обычных стихах значительную часть семантической информации несут более высокие уровни языка (например, морфологический, лексический, синтаксический), в зауми значение этих уровней редуцировано, и в идеальном случае все значение заумного произведения заключено лишь в его звуковой форме. Разрушая свойственную естественному языку систему денотации, избегая узнаваемых слов и морфем, заумные поэты оставляют читателя прежде всего перед звуковой тканью стиха, вынуждая его искать в ней недостающее значение, связывать это значение напрямую с отдельными звуками.

Центральной фигурой в этих поэтических исканиях несомненно является Хлебников, который не только широко применял звуко-символизм в своем поэтическом творчестве, но и пытался теоретически осмыслить проблемы связи значения и звука.⁴ Хлебников разработал сразу несколько систем звуко-смысловых соответствий. Они изложены в развернутом виде в большом количестве его теоретических статей и пронизывают все его поэтическое творчество. Наиболее полное развитие получила у него концепция *звездного языка* (известная также под именем *азбука ума*), над которой он работал начиная уже с 1912 г. вплоть до своей смерти в 1922 году. В основе этой концепции лежит стремление найти некие универсальные еди-

каком контексте речи нельзя забывать указанного глубочайшего единства мысли и слова” (Лосев А. Логос // Философская энциклопедия. Т.3. М., 1964. С.246-247).

3 См., например: T. Givón, *On Understanding Grammar* (New York, 1979); J. Haiman, ed., *Iconicity in Syntax* (Amsterdam, 1985); R. Simone, ed., *Iconicity in Language* (Amsterdam, 1995); M. Landsberg, ed., *Syntactic Iconicity and Linguistic Freezes: The Human Dimension* (Berlin, 1995), а также целиком посвященный проблемам иконичности языка специальный номер журнала *Faits de langues* (1, 1993).

4 Как наиболее важные в этом отношении можно отметить статьи: *Изберем два слова* (1912), *Учитель и ученик* (1913), *Разговор двух особ* (1913), *Неизданная статья* (1914), *Разговор Олега и Казимира* (1914), *О пользе сказок* (1915), *Разложение слова* (1915), *О простых именах языка* (1916), *Перечень. Азбука ума* (1916), *Второй язык* (1916), *Художники мира* (1919), *О современной поэзии* (1920), *О стихах* (1920), *Наша основа* (1920).

ницы значения, общие для всех языков мира, и на их основе создать мировой заумный язык: “Увидя, что корни лишь призрак, за которым стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки... Путь к мировому заумному языку” (II: 9).⁵ Для этого поэт призывает отвергнуть закрепленные в повседневном языке значения слов и обратиться к их более глубокому, скрытому за ним значению:

“Можно думать, что в нем [слове] скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова также закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи ... И это простой быт, это случай, что мы находимся именно около данного солнца” (V: 229).

В поиске этого латентного значения Хлебников исходит из предпосылки, что его можно вывести из составляющих слово звуков, среди которых решающая роль отводится консонантам, в особенности же начальному. Он неоднократно подчеркивает исключительное положение первого звука в слове, его доминантную роль в определении значения всего слова: “Важно отметить, что судьба звуков на протяжении слова не одинакова и что начальный звук имеет особую природу, отличную от природы своих спутников” (V: 191).⁶ Как следствие из этой аксиомы следует вывод, что слова, начинаемые с одного звука, имеют схожий семантический базис: “Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка” (V: 236).⁷

Исходя из принципа, что “вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы”, Хлебников пытается создать некий алфавит первичных понятий, своего рода список семантических универсалий, “что-то вроде закона Менделеева” (V: 228). Поскольку каждый согласный звук мыслится Хлебниковым как носитель определенного значения, количество таких понятий совпадает с количеством согласных звуков или букв алфавита: “В язы-

5 Произведения Хлебникова цитируются по изданию: *Хлебников В. Собрание произведений*. Т. I-V. Л., 1928-33 (репринт: Мюнхен 1968).

6 Нужно заметить, что идея связи между семантикой слова и его первой буквой высказывалась поэтами и до Хлебникова, как это делает, например, Малларме в *Les Mots anglais*.

7 Во многих случаях, однако, решающее значение в определении значения слова у Хлебникова играют не начальные согласные, а другие звуки. Как справедливо отмечает Соливетти, Хлебников “на деле отходит от сформулированного им правила, согласно которому только начальная согласная придает основное значение всему слову, и приписывает эту способность и всем остальным согласным слов” (см. *Соливетти К. Азбука ума Велимира Хлебникова // Russian Literature*. 23. 1988. С.176). Так, разницу в семантике действительного и страдательного залога в паре *бил/бит* поэт объясняет противоположностью значения финальных *л* и *т* (IV: 327), см. также оппозиции *город/голод*, *храм/хлам*, *пан/пар* и т.д.

ке столько простых имен, сколько единиц в его азбуке – всего около 28-29” (V: 203). Значение каждого звука/буквы устанавливается на основании метода сравнения слов, начинающихся с одной буквы, и установления их общего семантического знаменателя. Хлебников описывает эту процедуру следующим образом:

“Если взять одно слово, допустим, чашка, то мы не знаем, какое значение имеет для целого слова каждый отдельный звук. Но если собрать все слова с первым звуком *Ч* (чаша, череп, чан, чулок и т.д.), то все остальные звуки друг друга уничтожат, и то общее значение, какое есть у этих слов, и будет значением *Ч*. Сравнивая эти слова на *Ч*, мы видим, что все они значат одно тело в оболочке другого; *Ч* – значит оболочка... Будет ли это чулок или чаша, в обоих случаях объем одного тела (ноги или воды) пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью. Отсюда чара, как волшебная оболочка, сковывающая волю очарованного – воду по отношению чары, отсюда чайть, то есть быть чашей для вод будущего. Таким образом *Ч* есть не только звук, *Ч* – есть имя, неделимое тело языка” (V: 235-236).

Аналогичным образом Хлебников поступает с другими звуками, закрепляя за ними значение в развернутых глоссариях, которые можно найти в его работах. В подтверждение правильности подобных толкований приводятся ряды слов, начатых одной буквой и разделяющих, по мнению Хлебникова, некое общее семантическое содержание. Так, согласную “Х” он характеризует как “летающая точка, преграда на ее пути, и цель летающей точки за преградой” (V: 200). С этой буквы начинается все то, что является преградой или защитой: названия различных построек (храм, хлев, хоромы), всего того, что нужно защищать (хильйй, хрупкий, хворый) или от чего нужно защищаться (хам, холод). “М” означает, по мнению Хлебникова, “деление некоторого объема на неопределенно большое число частей, равных ему в целом” (V: 207). Этим звуком начинаются названия мельчайших элементов самых различных классов: насекомых (муха, моль, муравей), растений (мох, мурава), времени (мг). Особенно любопытно, как Хлебников подводит под это семантическое толкование более отвлеченные понятия. Так, слово “молитва” он объясняет как “действие умаляющее, делящее на части или чужой гнев, или силы природы” (V: 204).

Хлебников не только разрабатывал концепцию звездного языка в серии своих парафилологических статей, но и широко применял ее в своем поэтическом творчестве. Так, в следующем отрывке из стихотворения *Царапина по небу* отдельные звуки выступают в качестве самостоятельных слов:

Где рой зеленых *Ха* для двух,
И *Эль* одежд во время бега,
Го облаков над играми людей,
Вэ толп кругом незримого огня,
Ча юности, *До* ласковых одежд,

Валерий Гречко

Зо голубой рубахи юности,
Пе девушки червонная сорочка,
Ка крови и небес,
Го девушек – венки лесных цветов,
И *Вева* квиток.

(Ш: 75)

Отдельные звуки/буквы не только являются вспомогательным средством для создания таких импрессионистических картин, но нередко выступают и в качестве главных действующих лиц, вокруг которых разворачивается действие стихотворных произведений, а то и дают им название (например, *Слово о Эль, Ка*):

И тщетно *Ка* несло оковы, во время драки *Гэ* и *Эр*,
Гэ пало, срубленное *Эр*,
И *Эр* в ногах у *Эля*!

(Ш: 330)

Мы видим, что в подобных случаях звуки выступают в качестве имен собственных тех первичных концептов, которые приписываются им в языковой системе Хлебникова. Таким образом, здесь не только констатируется связь звука и значения, но неразрывность этой связи потенцируется через акт номинации: звук становится именем значения.⁸

В силу этой взаимосвязи поэтических и теоретических построений во многих случаях оказывается невозможным понять логику создания того или иного произведения и смысл, вкладываемый в него поэтом, без знаний о его воззрениях на природу языка. Независимо от научной ценности лингвистических теорий Хлебникова, они становятся важным фактором, который должен быть непременно учтен при анализе художественных аспектов его творчества.

Как уже отмечалось, Хлебников исходил из того, что звук непосредственно связан со значением на основании неких универсальных законов, общих для всех языков. Не вдаваясь в объяснение причин этих закономерностей (типичной для него является фраза: “Пока, не доказывая, я утверждаю...” – V: 217), Хлебников связывает отдельные звуки с рядом семанти-

8 В данной связи интересно напомнить слова Лотмана и Успенского о роли номинации в мифологическом мышлении: “Можно сказать, что *общее значение собственного имени в его предельной абстракции сводится к мифу*. Именно в сфере собственных имен происходит то отождествление слова и денотата, которое столь характерно для мифологических представлений...” (см. Лотман Ю., Успенский Б. Миф – имя – культура // Труды по знаковым системам. 6. 1973. С.286). О близости звуко-символистских представлений Хлебникова к имени свидетельствует его красноречивое утверждение: “...каждый согласный звук скрывает за собой некоторый образ и есть имя” (V: 237).

ческих характеристик. Наиболее разработанной у него является система *звездного языка*, где каждому согласному звуку ставится в соответствие сложный пространственно-зрительный образ. Семантика звуков выражается через перемещение точек, геометрические определения и т.д.: "...звуки азбуки – суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни" (V: 219). Иными словами, создается впечатление, что перед нами сложные ассоциации между слуховыми и зрительными (в особенности, регистрирующими локацию и перемещение объектов относительно друг друга) восприятиями, т.е. звуко-символизм в этом случае носит синестетический характер.

Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что эти ассоциации могут иметь и более простое объяснение. Бросается в глаза то, что в характеристике значения звуков центральная роль отводится словам, которые с этих звуков начинаются:

- В – **вращение** одной точки кругом другой
- З – отражение точки в **зеркале**
- П – **рост по прямой пустоты** между точками
- К – **конец** движения
- Б – **борьба** точек (V: 217-219)

Таким образом можно предположить, что значение отдельных звуков давалось Хлебниковым не в результате постижения неких мировых законов, а под влиянием ассоциаций с конкретными словами русского языка.

Более того, если мы наглядно представим себе в виде рисунков такие определения, как

- Х – летящая точка, преграда на ее пути, и цель летящей точки за преградой (V: 200)
- Л – начинает те имена, где сила тяжести, шедшая по некоторой оси, расходится по плоскости, поперечной этой оси (V: 198)
- Ш – слияние нескольких поверхностей в одну поверхность (V: 218) и т.д.

то нетрудно заметить, что данные пространственные ассоциации могли возникнуть у Хлебникова не под влиянием звуков, а скорее под влиянием соответствующих им букв русского алфавита.

Это нечеткое отделение звуков от графического очертания букв является типичным для Хлебникова. В своих статьях он часто употребляет слова звуки/буквы в синонимическом значении, а иногда и прямо связывает значение букв с их формой: "Если *T* заглавное падает вниз своей перекадиной, это и будет называться *L*" (V: 200).

Такая очевидная мотивация пространственных образов словами русского языка и формой букв русского алфавита заставляет видеть в *звездном языке* систему, в которой влияние русского языка играет более важную роль,

чем возможные универсальные синестетические ассоциации. Значение звуков оказывается обусловленным формой букв конкретного языка, а не универсальными законами. Воспринимаемые Хлебниковым как безусловные, иконические связи звука и значения на самом деле имеют под собой конвенциональную основу слов и буквенной графики.

Привлекаемые Хлебниковым доказательства в виде рядов слов русского языка, которые должны продемонстрировать правильность данного им толкования значения звуков, свидетельствуют как раз о решающем влиянии родного языка на его теории звуко-символизма. Хотя Хлебников и понимает, что претендуемая им универсальность требует привлечение и других языков, он предпочитает их не затрагивать, ограничиваясь лишь констатацией этой необходимости.

Итак, данные звуко-символистские ассоциации оказываются привязанными к конкретному языку и не могут носить универсальный характер. Возникнув под влиянием фактов конкретного языка, они действительны только в его рамках.

Однако для Хлебникова именно универсальность была решающим фактором. Установление звуко-символистских соответствий служило для него прежде всего средством постичь всеобщие законы функционирования языка и на их основе создать единый универсальный заумный язык. Именно на достижение этой цели были направлены усилия Хлебникова по выделению минимальных единиц “обще-человеческой азбуки” (V: 217). Приходится признать, что установленная зависимость хлебниковского звуко-символизма от фактов отдельного (в данном случае русского) языка находится в явном противоречии с этой целью.

Это противоречие пытался преодолеть в своей системе звуко-символизма другой любопытный поэт и теоретик заумного языка, Александр Туфанов. Рассматривая себя как продолжатель дела Хлебникова,⁹ он развивает систему, во многом сходную с его *звездным языком*, но делает ее более последовательной и радикальной. В отличие от Хлебникова, Туфанов с самого начала заявляет о кросс-языковой ориентации своих исследований: “Первым объектом для наблюдений я избрал основные, английские и китайские, морфемы”.¹⁰ В стремлении придать своей системе возможно большую универсальность, сделать ее полностью независимой от какого-либо конкретного языка, Туфанов даже отказывается от русской графики, пользуясь, как он

9 Так, после смерти Хлебникова в 1922 г. Туфанов называет себя хлебниковским титулом “Председатель земного шара зауми”, а также “Велемир II”. Попутно заметим, что Туфанов оказал значительное влияние на литературное становление писателей группы *ОБЭРИУ* – Даниила Хармса и Александра Введенского.

10 Туфанов А. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Петроград, 1924. С.107. Цитируется по изданию: Кузьминский А. (ред.) Забытый авангард. Wiener slawistischer Almanach, Sonderband. 21. 1988.

выражается, “транскрипционным научным письмом”.¹¹ Таким образом, он пытается дать своей системе более широкую опору, чем узкие рамки отдельного языка.

В попытке теоретически обосновать связи между значением и звуком Туфанов опирается на жестовую теорию немецкого ученого Вильгельма Вундта и фонологические работы Бодуэна де Куртене:¹²

“На заре рождения языка, в качестве рефлекса, происходит движение органов артикуляции, возникает уподобительный жест, “звуковая метафора” (по Вундту) ... Человек произносил *M* и передавал свое ощущение пространственно-замкнутого движения, а при ощущении преграды в этом замкнутом произносил *N*, локализованное в передней части языка, прижимающейся или к верхним деснам или к передней части твердого неба”.¹³

Объяснение связей между звуком и значением через параллели с жестами и движениями органов артикуляции (кинестетические ассоциации) было широко представлено в кругах русского художественного авангарда начала века.¹⁴ Наиболее полную и разработанную систему по этому вопросу развил Андрей Белый в своей книге *Глоссолалия* (Берлин 1922). Согласно ей, на начальной стадии развития языка первичные понятия получали выражение как серии движений, жестов. Звуковая же речь возникла в результате того, что эти движения тела были продублированы и впоследствии полностью заменены движениями органов вокального тракта. Белый создает образную картину, сравнивая язык с безрукой танцовщицей, пляшущей в темнице ротовой полости:

“Жесты рук отражают все жесты безрукой танцовщицы, пляшущей в мрачной темнице: под сводами неба; безрукую мимику отражает движение рук; ... Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками”.¹⁵

Таким образом, органы артикуляции лишь воспроизводят в редуцированной и искаженной форме первичные жесты. Задача художника по восстановлению первичного значения звуков будет состоять тогда в воссозда-

11 Там же. С.110.

12 В частности, он ссылается на монографию *Бодуэна де Куртене. Об отношении русского письма к русскому языку*. СПб., 1912, из которой Туфанов заимствует подробные артикуляционные характеристики отдельных фонем.

13 *Туфанов. К зауми...*, С.113-114.

14 Эти взгляды восходят к жестовой теории происхождения языка Вильгельма Вундта (см. W. Wundt, *Voelkerpsychologie*, Leipzig, 1900), которая стала в России широко известна через посредство Ф. Зелинского (см. *Зелинский Ф. Вильгельм Вундт и психология языка: жесты и звуки*, СПб., 1911). В частности, эта теория оказала прямое влияние на А. Белого и В. Шкловского (см. *Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборник по теории поэтического языка*. Вып.3. Петроград, 1919).

15 *Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке*. Берлин, 1922. С.15.

нии обратного хода событий: по рудиментарным движениям органов артикуляции (“жестам утраченного содержания”) реконструировать стоящие за ними первичные жесты, которые укажут на древнее значение, скрытое в звуках слов: “Звуки – древние жесты в тысячелетиях смысла... ясность звучного смысла – в умении видеть танцы танцовщицы с шарфом – воздушной струей”.¹⁶ В соответствии с этой задачей Белый создает графические наброски человеческой фигуры, воспроизводящей в драматической жестикуляции форму языка и других органов артикуляции.

Туфанов также использует положения жестовой теории происхождения языка как отправной пункт, чтобы вычислить, как он выражается, “имманентный телеологизм фонем”.¹⁷ Он заявляет об открытии непосредственного значения 20 согласных звуков и формулирует его в виде 20 “законов”. В доказательство их универсальности Туфанов указывает на различные языки, которые он использовал в своем анализе.

Таким образом *звездный язык* Хлебникова, по которому некоторые согласные имеют определенное имманентно присущее им значение, получает у Туфанова развитие и превращается в систему из 20 “законов”. Однако в отличие от Хлебникова, который оперировал в основном на славянском материале, Туфанов привлекает для обоснования своих законов языки из разных языковых групп:

“Установив 20 упомянутых законов, ...я проверял их: 1) на фонетических явлениях семитских языков (как языков другой лингвистической семьи), 2) на звуковых жестах японского языка, 3) на некоторых английских предложениях и 4) на звуковых аккордах русских частушек”.¹⁸

Выделенные Туфановым законы приписывают согласным определенное значение, независимо от слов, в которые они входят. По Туфанову, значение каждого согласного связано с ощущением при различном типе движений, т.е. имеет тактильно-кинестетическую природу. При более внимательном рассмотрении оказывается, что во многих случаях это значение оказывается напрямую связано с характером движений органов артикуляции при произнесении соответствующей согласной. Так, взрывное “П” связывается с “ощущением движения из сжатого в рассеянное”, рокочущее “Р” с “ощущением волнового движения”, носовое “Н” – с “ощущением преграды в замкнутом движении” и т.д.¹⁹

Эти построения Туфанов сопровождает стихами, которые должны проиллюстрировать его теоретические вычисления:

16 Там же. С.13.

17 *Туфанов*. К зауми..., С.107.

18 Там же. С.108.

19 Там же. С.112-113.

Весна

Сишь соон сий селле соонг се
Синг сеельф сийк сигнал сеель синь
Лий левин ляк лйисиньлок
Ляай луглет ляв лилин лед
(*Туфанов. К зауми. С.111*)

В связи со своими экспериментальными стихами Туфанов провозглашает: “Человечеству отныне открывается путь к созданию особого птичьего пения при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку”.²⁰

Сравнивая системы звуко-смысловых соответствий Хлебникова и Туфанова нельзя не отметить, что система Туфанова выглядит более убедительно, так как в ней приписанное звукам значение находится в соответствии с теоретическим стремлением поэта к универсальности создаваемого языка. Действительно, значение звуков, выведенное у Туфанова по аналогии с движениями органов артикуляции, может претендовать на универсальность, так как оно основано на общих для всех людей двигательных ассоциациях. Однако странным образом, эта хорошо построенная система практически не использовалась самим Туфановым в его творчестве. За исключением нескольких примеров в его теоретической работе *К Зауми*, мы едва ли можем найти стихи с использованием провозглашенных им в этой работе принципов. Например, его центральное произведение *Ушкуйники*²¹ полностью написано архаизированным языком в духе народных былин:

При заявы красна слонушка
В годы робьи Ростиславовны
Сел при постриге
Я на коня;
С той поры в лесной сторонушке
В память Софьи в Нове-городе
Бавло были
На мшавых пнях
(*Туфанов. Ушкуйники. С.48*)

Таким образом мы сталкиваемся с парадоксом: последовательно построенная система Туфанова практически не используется в его творчестве, в то время как содержащая явные противоречия система звукосимволизма Хлебникова нашла себе широкое творческое применение. Очевидно, объяс-

20 Там же. С.124.

21 *Туфанов А. Ушкуйники. Л., 1927. Репринт в: Жаккар Ж-Ф., Никольская, Т. (ред.) Ушкуйники. Berkeley, 1991.*

нение этому факту надо искать именно в том, что звуко-символизм у Туганова и Хлебникова носил разный характер. Звуко-символизм Туганова основан на кинестетическом принципе, в основе которого лежат моторно-акустические ассоциации. Хотя теоретически они должны быть общи для всех людей, на практике эти ассоциации оказываются слишком нечеткими, индивидуальными и непонятными для других без дополнительных объяснений. Сам Туганов вынужден признать этот факт, когда он приводит характеристики звуков (открытые им 20 законов) именно с целью оказать помощь читателю в понимании его стихов: “Перед читателем возникает вопрос... – как подойти для восприятия? Чтобы ответить на этот вопрос, привожу свои 20 законов”.²² Таким образом, кинестетические ассоциации, содержащиеся в “фонической музыке”, которая должна быть “равно понятна всем народам”, оказываются, по всей видимости, недостаточным средством для оказания эстетического воздействия на читателя.

Михаил Эпштейн замечает по поводу русской литературы, что в ней стремление к “супер” как к некоему абсолюту и высшей реальности на деле нередко приводит к “псевдо”.²³ Система Туганова оказывается слишком последовательной и радикальной, так что даже сам автор не решается использовать ее практически. В отличие от этого, система *звездного языка* Хлебникова легко обнаруживает свою теоретическую несостоятельность, но именно благодаря своей непоследовательности она оказывается художественно плодотворной. Недостаток универсальности в звуко-символизме Хлебникова является условием той теснейшей связи между звуком и значением в рамках одного – русского – языка, которая является отличительной чертой его поэзии.

²² Туганов. К зауми..., С.111.

²³ Эпштейн М. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX-XX веков. М., 1988.