
УДК 81'42:81'23

ББК 81.0

С 61

Сомова Е. Г.

Доктор филологических наук, профессор кафедры ЭСМИ и новых медиа Кубанского государственного университета, e-mail: berlizov@mail.ru

Абрамова Г. А.

Доктор филологических наук, профессор кафедры издательского дела, рекламы и медиатехнологий Кубанского государственного университета, e-mail: galeks@mail.ru

Фоника в организации поэтического текста

(Рецензирована)

Аннотация:

Рассматривается роль звуковой организации стиха в создании художественного образа и декодировании идиостиля автора. Прослеживаются особенности фоники художественных текстов, обусловленные влиянием звукообраза. Приводятся примеры использования индивидуально-авторских фонических приемов в произведениях русских и зарубежных поэтов (Пушкина, Лермонтова, Ахматовой, Бальмонта, Хлебникова, Заболоцкого, По, Фроста).

Ключевые слова:

Поэтический текст, фонический прием, идиостиль, звукообраз

Somova E. G.

Doctor of Philology, Professor of ESMI and New Media Department, Kuban State University, e-mail: berlizov@mail.ru

Abramova G. A.

Doctor of Philology, Professor of Department of Publishing, Advertising and Media Technologies, Kuban State University, e-mail: galeks@mail.ru

Phonics in the organization of the poetic text

Abstract:

The paper discusses the role of the sound organization of a verse in creation of an artistic image and in decoding the author's idiostyle. This work traces the phonic features of art texts caused by influence of a sound image and gives examples of use of the author's individual phonic methods in compositions of Russian and foreign poets (Pushkin, Lermontov, Akhmatova, Balmont, Khlebnikov, Zabolotsky, Poe and Frost).

Keywords:

Poetic text, the phonic method, idiostyle, sound image.

Исследователи художественного текста утверждают, что его «можно рассматривать как совокупность эстетических речевых действий, представляющих когнитивное пространство языковой личности»[1: 637]. В поэтическом дискурсе

максимально выражено субъективно-эмоциональное отношение автора к явлениям, событиям, представлениям и образам. Именно поэтому при восприятии художественной речи некоторые неосознаваемые сознанием импульсы, порожденные звуковой организацией произведения, могут привести в движение целые пласты эмоционального и эстетического тезауруса реципиента, направив их на домысливание художественного смысла. Как представляется, независимо от того, насколько осознанно воспринимаются читателем и выстраиваются автором в стихе те или иные фонические структуры, они все насыщены смысловой и эстетической информацией, одной из составляющих понимания которой становится декодирование специфики идеостилия автора.

Фоностилистический подход предполагает обращение к выявлению различных применяемых автором стилистических приемов в области звука (паронимической аттракции, звукового параллелизма, поэтической этимологии и др.), иногда дополненный фоносемантическим изучением текста, позволяющим обратиться к области бессознательного в поэтическом творчестве. Он помогает обнаружить предпочтительные в творчестве того или иного художника фонические приемы и излюбленные звукоповторы. Так, для А.С. Пушкина характерно обращение к одним и тем же созвучиям (*ЛД/Т*, *РС*, *ВД*) [2]. Литературоведами неоднократно отмечалось, что *У* является «любимой» графемой А. Ахматовой. В. Хлебников сам декларировал свое «особое чувство» к *Э*, *К*, *Л*, тогда как М.Ю. Лермонтов заявлял, что «без ума» от «влажных рифм на «ю». Анализ произведений Н. Заболоцкого помогает обнаружить доминирование в звуковых повторах гласной графемы *Ы* [3].

Априори прослеживается разделение поэтов на тех, в основе творческого замысла которых оказывается слово, которое становится источником звуково-

го ряда произведения, и тех, кто создает текст под воздействием какого-либо звука. Так, известно, что Э. По, осознанно направляя звучание своего знаменитого стихотворения «Ворон» «в область красоты и печали», находит звуковой лейтмотив – рефрен «nevermore», о чем указывает в своей «Философии композиции». Из этого звукового стержня разворачивается весь звукоряд поэтического текста. Такой же подход обнаружен нами в некоторых произведениях Р. Фроста. Например, изучение орнаментальных повторов в его стихотворении «Stopping by the woods on a snowy evening» («Остановка зимним вечером в лесу»), названном самим поэтом своим напоминанием потомкам – «*my best bid for remembrance*», позволяет выявить два ключевых слова, которые выстраивают всю звуковую ткань стиха: «*woods*» – «лес» (словообраз начала текста) и завершающее текст слово «*sleep*» – «сон».

В отечественной поэзии влияние ключевых слов на поэтический строй всего произведения наиболее активно прослеживается в поэтическом наследии А.С. Пушкина, характерным приемом которого является анаграммическое насыщение текста звуко-буквенными комплексами, входящими в структуру заголовка или ключевого слова. Например, в стихотворении «Бесы» ведущим компонентом становится звуковой состав слова «тучи», вошедшего в рефрен стиха. По всему тексту «разбросаны» как орнаментальные повторы звуки [т], [у], [ч],[и]. Заглавие произведения также нередко является источником звукового ряда произведения (См. стихотворения «Анчар», «Адели», «Приятелю»).

Однако для некоторых художников ведущим в стихе становится ритмический повтор одного звука. Так, по словам В. Хлебникова, «повелевает» его поэтическим текстом начальный звук слова. Поэт утверждает, что «каждая буква алфавита, каждый звук несут в себе понятийное, смысловое начало» [4: 51].

«Повелевание» звука обнаруживается и у прозаиков. Так, В. Вересаев писал о Л. Андрееве, что замысел нового произведения нередко возникает у него в звуковой форме. Например, так была задумана пьеса «Революция»: исходной точкой послужил протяжный и ровный звук «у-у-у-у-у» [5].

Очевидно, объяснить подобный феномен можно, исходя из выдвинутого когда-то Д.И. Выгодским тезиса о влиянии на поэтическое творчество звукообраза, подразумеваемого как «определенный комплекс звуков, который, заполняя в данный момент сознание поэта, заставляет его подбирать в произведении звуки, тождественные или аналогичные имеющимся в комплексе» [6: 54], иначе, ключевой звуко-буквенный образ.

Можно предположить, что знание специфики формирования звукообраза помогает пониманию особенностей идиостиля поэта. Художники нередко сами трактуют свои произведения, пытаются приобщить искушенных читателей к своему творчеству, неизменно обращая нас к феномену звукосмысловой связи, получившей в фоносемантике название «звукосимволизм», поскольку в поэтическом языке любое явное сходство звучания рассматривается с точки зрения сходства и несходства значения. Звуки, поставленные в фонетический контекст, имеют способность передавать желаемый эмоциональный эффект.

Существенным для идиостиля представляется тот факт, что некоторые поэты оперируют акустическими свойствами звуковых доминант стиха, тогда как другие предпочитают обращаться к их артикуляторной стороне. Например, установка на артикуляцию присуща творчеству А. Ахматовой, поскольку эвфония ее произведений базируется на синестетических ассоциациях, вызываемых системой артикуляторных речевых движений, осуществляемых реципиентом при прочтении стиха. Не случайно Б.М. Эйхенбаум

называет ее стихотворения «речевой мимикой». Особо значимы в произведениях А. Ахматовой гласные, создающие своеобразные контрастные движения, как например, в строках *«было душно от жгучего света, а взгляды его, как лучи»*.

Поэты-символисты, напротив, обнаруживают приверженность к акустической стороне звукоповторов, эксплуатируя исключительно согласные звуки при создании эвфонических контрастов и даже монотонии. Последнее особенно часто встречается в поэзии К.Д. Бальмонта. Например, монотония в строках *«шумели, сверкали и к дали влекли, и знали печали, и пели вдали»* осуществляется не только гласными, но и согласным [л], причем прием затмевает вербально выраженную семантику стиха, повышая возможности воздействия звукосимволизма.

Специфичный для идиостиля В. Брюсова контраст, использующий акустическое влияние фонем, различающихся только по признаку твердый-мягкий, позволяет усилить эмоционально-образное воздействие текста на читателя. Так, в строках *«много столетий близ отдели дикой дремлют в развалинах римские стены, слушают чаек протяжные крики, смотрят на белое кружево пены»* неточная рифма выдвигает на передний план чередующиеся |к| – |к'|. Их фонетическое значение различается лишь признаками «нежный» - «грубый», позволяя ассоциативно дополнить получаемую читателем вербальную информацию. Очевидно, ту же роль выполняет звуковая символика в текстах В. Хлебникова, излюбленным приемом которого является рифмовка неологизмов, структурированных на несовпадении одного звука с существующими в языке словами – «грезюги» – «чертоги».

Многочисленные психолингвистические эксперименты позволяют утверждать, что «в нашем мозгу существуют не только смысловые, но и звуковые ассоциативные связи слов» [7: 189]. Обнаружение именно этих связей становится

ключом к декодированию особенностей идиостиля поэтов, особенно таких, творчество которых опирается на язык зауми, как у В. Хлебникова. Фоносемантический анализ помогает нам понять, что художник не бездумно «играет» звуком, а интуитивно, в силу свойственного ему особенного мышления пытается привести в соответствие фоннику стиха с создаваемым им образом. Так, наиболее частотной в любимом приеме В. Хлебникова – зиянии, становится Э («лиэээй», «пиэээо», «вээо-ми»). Зияние делает |э| особенно выпуклой фонемой в стихе, соответственно ее символика с наибольшей силой воздействует при рецепции текста. Как представляется,

акустические характеристики, присущие фонеме, наряду со знанием особенностей личности автора, позволяют объяснить, почему для него был так важен данный звук в стихотворении «Автопортрет».

С позиций психолингвистики различия в звуковой образной интерпретации могут быть обусловлены спецификой организации мозговой деятельности художников, особенностями моделей ментальных репрезентаций различных типов. Л.С. Выготскому принадлежит концепция «смыслового поля» личности. С огорчением можно констатировать, что его идеи до сих пор не получили должного развития в поэтике.

Примечания:

1. Малова Н.Е. Реализация эстетической функции в художественных текстах // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. Майкоп, 2011. Вып. 4. С. 636-641.
2. Кожевникова Н.А. Звуковая организация текста в произведениях А.С. Пушкина // Проблемы структурной лингвистики. М., 1989. С. 287-325.
3. Сомова Е.Г. Фонетическое и лексическое значение в слове и тексте // Аспекты лексического значения. Воронеж, 1980. С. 154-158.
4. Хлебников В. Наша основа // Лирень. М., 1920. С. 38-62.
5. Вересаев В.В. Леонид Андреев // Андреев Л. Соб. соч. в 5 т. Т. 5. М., 1961.
6. Выгодский Д.Л. Из эвфонических наблюдений («Бахчисарайский фонтан») // Пушкинский сборник. М.-Пг., 1923. С. 50-58.
7. Кондратов А.М. Звуки и знаки. М., 1978. 206 с.

References:

1. Malova N.E. Realization of esthetic function in literary texts // The Bulletin of the Adyghe State University. Series Philology and the Arts. Maikop, 2011. Issue 4. P. 636-641.
2. Kozhevnikova N.A. The sound organization of the text in A.S. Pushkin's works // Problems of structural linguistics. M., 1989. P. 287-325.
3. Somova E.G. Phonetic and lexical meaning in a word and in a text // Aspects of lexical meaning. Voronezh, 1980. P. 154-158.
4. Khlebnikov V. Our basis // Liren. M., 1920. P. 38-62.
5. Veresayev V.V. Leonid Andreev // Andreev L. Collected works in 5 v. V. 5. M., 1961.
6. Vygodsky D.L. From euphonic experience («The Fountain of Bakhchisarai») // The Pushkin collection. M.-Pg., 1923. P. 50-58.
7. Kondratov A.M. Sounds and signs. M., 1978. 206 pp.