

АУДИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ: ФОНИКА СТИХА

В.А. МАСЛОВА

AUDIAL POETRY: PHONICS OF A POEM

V.A. MASLOVA

Статья посвящена изучению фонетического аспекта стихотворного текста, особый акцент делается на семантизации звуков в произведениях русских поэтов, анализируются функции звуков и приводятся модели создания звукообразов.

The article deals with the phonetic formation of a poem. The main focus of the article is on the semantization of sounds in the works of the Russian poets, the functions of the sounds and the models of creation of sound images are analysed.

Ключевые слова: поэтический текст, форма стиха, фоносемантика, звукообраз, синестезия.

Keywords: a poetic text, a form of a poem, phonosemantics, a sound image, synesthesia.

Роль формы вообще в поэзии настолько велика, что это породило целое направление в поэтике — исследователи изучают **ткань** стихотворения, его **фактуру**, **текстуру** (Р.О. Якобсон, Е. Эткинд, В.П. Григорьев, К.Э. Штайн и др.). Например, Г.-Г. адамер понимает поэтический текст так: «Это особого рода взаимное сопряжение уникального звучания и многоголосия, благодаря которому каждое слово становится в центр особой системы координат и целое предстает как ткань, единственная в своем роде. Структуру поэтического творения принято обозначать выразительным словом “текст”. Текст — это текстура, ткань, то есть целое, образуемое определенными нитями, тесно переплетенной особым, лишь данной ткани присущим образом» (Гадамер, 1991, 142). Часто сами поэты, пытаясь теоретически осмыслить написанное, прибегали к понятию ткань: «Поэтическая речь есть ковровая ткань, имеющая множество текстильных основ, отличающихся друг от друга только в исполнительной окраске, только в партитуре...» [Мандельштам, 1987, 109].

Форма стиха — это и его звучание, и его написание (графическая форма). Исходя из сказанного, мы сочли возможным разделить поэзию на 2 группы с учетом формы стихотворения: на поэзию визуальную (для глаза) и поэзию аудиальную (для уха). Рассмотрим подробнее вторую группу, так как ее выразительные возможности значительно шире, нежели поэзии для глаза, которую многие поэты просто игнорируют.

Г. Сковорода считал, что у человека есть внутреннее зрение, внутреннее око, которое он называл «правителем делу» и природным циркулем [Сковорода Г.С. Сочинения: в 2-х т. М., 1973. Т. 1. С. 394]. Человек должен смотреть на мир внутренним оком. Так способна видеть душа человека. М. Цветаева также указывала на звучание музыки как первоисточник поэзии: «...утверждаю: звук всегда есть. Только вам его простым ухом... не слышать» (Цит. по: [Айзенштейн, 1993, 123]). Из этой какофонии звуков поэт «по наитию» выбирает нужное звучание, нужную мелодию, на которую и ложатся слова и смыслы.

В сложном переплетении внутреннего и внешнего видения выстраивается концепция гармонии небесного и земного. Гармония — тайный знак согласия мира и человека, человека и Бога. По Сковороде, добродетельный человек — симфония. Именно поэзия выражает невыразимое (ср.: Жуковский — *Невыразимое подвластно*

ль *выраженью*), а точнее, интерпретирует его. Причем каждый автор – по-своему. Ф. Тютчев задал вопрос, на который до сих пор нет внятного ответа: «Как сердцу высказать себя?».

Многие поэты и лингвисты, изучающие поэзию, отмечали важность фонетического аспекта в поэтическом творчестве (Любимова, Пинежанина, Сомова: 1996; Николаева: 1997 и др.). Так, М. Цветаева писала: «Есть нечто в стихах, что важнее их смысла: — их звучание» (Цветаева: V, 333). Мир открывался ей в звуках, о себе она говорила: «Пишу исключительно по слуху» и признавалась в «полном равнодушии к зрительности». Именно звучание оформляет замысел поэта, помогает ему точнее и ярче выразить свою мысль. Академик В.В. Виноградов писал о том, что «выразительная сила присуща звукам слова и их различным комбинациям» [Виноградов, 1972, 27].

Однако иногда авторы чрезмерно преувеличили роль звука в поэзии, отстаивали тезис о его функциональной первичности в поэтическом языке; например, М. Цветаева постоянно подчеркивала первородство звука: *Как молоко — / Звук из груди* («Разговор с гением»). В. Шкловский считал звук единственно существенным в поэзии. По его утверждению, «стихи являются в душе поэта в виде звуковых пятен», но известны высказывания других поэтов о ритмическом (В. Маяковский, О. Мандельштам), эйдологическом (А. Белый) и другом зарождении стихов.

Во многом эстетический эффект стихотворения зависит от фонетики: звуков и звуковых сочетаний, их повторений, образующих звуковой облик слова. Тайна поэзии в том, чтобы, вслушиваясь в звуки, понимать несказанное, любоваться невидимым. Это прекрасно чувствовали и понимали сами поэты:

*Поделись живыми снами,
Говори душе моей;
Что не выразишь словами,
Звуком на душу навей* (А. Фет).

Поэтому в поэтической речи фоносемантические и фоносимволические связи становятся главными. Сила звука проявляется в том, что он усиливает впечатление, возникающее от семантики слова. Но в ряде случаев звук ведет за собой смысл, он оформляется под влиянием звука. Все это следует изучать в фонике (звукописи), т.е. качественной стороне звуков речи, традиционно звуковая сторона речи изучается также в эвфонии – разделе поэтики. Фактически звукопись – это совокупность фоностилистических приемов, используемых автором, об этом пойдет речь далее.

Еще М. Ломоносов в «Риторике» заметил: «В российском языке, как кажется, частое повторение письма *А* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины; учащение писем *И, Е, Ю* – к изображению нежности, ласкательности, плачевных или малых вещей; через *Я* можно показать приятность, увеселение, нежность и склонность; через *О, У, Ы* – страшные и сильные вещи: гнев, зависть, боль и печаль...».

Аналогичные взгляды на смысл звуков, но уже на научной, экспериментальной основе, встречаем у А.П. Журавлева [Журавлев, 1974] и его учеников и последователей, которыми было доказано, что с отдельными звуками связаны конкретные ассоциации, повторяющиеся у разных людей одной национальной культуры. Так, звук *У* в восточнославянском мире выражает идею ужаса, страха, одиночества, *А* – простора и необъятной шири, глухие согласные *С, Ш, П* – выражают беззвучие, тишину, сопряженную с одиночеством, и т.д.

Звуки вызывают ассоциации вне контекста, напротив, это ассоциативное сопровождении звуков как бы создает свой контекст, строит звуковой образ. Так, у И. Бродского в стихотворении «Июль. Сенокос» есть такие строки: *Стрекошет, как движжок./ всю ночь кузнечик где-то в борозде*. И. Бродский своей звукописью, аллитерацией глухих и шипящих заставляет и нас это услышать (ср. потрясающую поэтическую чуткость Я. Полонского, которому приписывали, что он слышит, как растет трава).

В поэтической традиции кузнечик – атрибут беззаботного счастливого лета, именно таков «Кузнечик» В. Хлебникова:

*...Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!*

Первые три строки с повторяющимися З, Ж, Р, Н – вызывают ассоциации со стрекочущим кузнечиком. Второй смысловой фрагмент состоит из двух строк: *О, лебедиво!/ О, озари!* Здесь обилие гласных и звонких согласных, два из которых – самые красивые, добрые, мягкие для русского уха (см. исследования А.П. Журавлева), создают образ прекрасного, беззаботного, ласкового лета.

Следовательно, в этом фрагменте важна звуковая оркестровка: здесь звук – главное ритмоорганизующее начало стихотворения. Звук, воплотившийся в образ, – важнейшая художественно-философская категория. Попытка осмысления звукообразов, объемности звука и особенностей звукоупотребления позволяют выявить оригинальные приемы, характеризующие работу автора со звуком. Традиционно выделяют следующие виды фоностилистических приемов, т.е. следующие виды звукового повтора: аллитерация, ассонанс, анаграмма, внутренняя рифма, звукоподражание, паронимия, паронимическая аттракция, которая стала важным средством поэтического языка XX века именно благодаря Цветаевой, и т.д.

Можно ли построить модель, теорию звукообразов? Попытаемся это сделать, исходя из фоники.

С одной стороны, звуки семантизируются, получают смысл в конкретном контексте стихотворения. Ф. Соссюр: «Чтобы понять и усвоить смысл речи, нужно не вслушиваться в звуки, надо слушать их как знаки». Рассмотрим пример из В. Хлебникова:

*Звонят голубые бубенчики,
Как нежного отклика звук,
И первые вылетят птенчики
Из тихого слова «люблю».*

Звуки здесь получают конкретный смысл, семантизируются и становятся сигналами глубинной семантической и ассоциативной связи: мы слышим нежный звук бубенчиков, любовь ассоциируется с маленькими беззащитными птенчиками, она тоже нуждается в бережном отношении.

С другой стороны, сама семантика, смысл стихотворения рождаются из звукописи, т.е. звук диктует смысл, потому что смысл стихотворения часто подчиняется эвфонии:

*Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,*

*Лиээо пелись брови,
Лиэээй – пелся облик,
Гзи-гзи-гзи пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо* (В. Хлебников).

Здесь зрительный образ перекодирован в звуковой, т.е. сведения о человеке и его лице переданы через мир звуков. Кроме того, это стихотворение строится на ассоциациях: *бобэоби* – говорящий делает губами движения, напоминающие ласковые слова женщины в адрес возлюбленного; *гзи-гзи-гзи* – так звенит ювелирная цепочка на ее шее. Заумный язык действует непосредственно на эмоции воспринимающего. Это еще не до конца осознанное языковое явление. К. Мочульский: «Стихотворные игровые присказки детей, заклинания, глоссолалия сектантов, любовь простого народа к непонятым словам Священного Писания – все это достаточно свидетельствует об эмоциональной действенности звука, вне ассоциаций с представлением. В поэтической речи эта действенность особенно очевидна» [Мочульский, 1999, 212].

Чарующими и неожиданными переливами звуков (звуковой контраст) поэтам удавалось запечатлеть собственное настроение, заразить им читателя:

*Черная как зрачок, как зрачок сосущая
Свет – люблю тебя, зоркая ночь* [Цветаева, 1, 244].

Повторы Ч-Р-З создают колдовские звуко-ритмокомплексы, воздействующие на читателя.

О. Мандельштам справедливо считал, что слово размножается не гласными, а согласными. Согласные — семя и залог потомства языка [Мандельштам: 1987, 69]. Может быть, поэтому М. Цветаева любила звуки шипящие, рычащие: *Рана в рану, хряц в хряц* («Клинок»). Другой пример из М. Цветаевой, широко использовавшей шипящие:

*Тяжело ступаешь и трудно пьешь,
И торопится от тебя прохожий.
Не в таких ли пальцах садовый нож
Зажимал Рогожин? (1,256)*

Повтор шипящих Ж, Ш, а также глухих Т и П нагнетает атмосферу страха, рисуемый автором образ (страшный, способный на убийство Рогожин) становится даже как будто слышимым: он тяжело ступает и с трудом пьет.

А.П. Журавлев предлагает своеобразную классификацию звуков. Так, звук «ш» – страшный, неизменный, шероховатый, пассивный, сложный, звук «ж» – плохой, грустный, темный, сложный, отталкивающий, шероховатый, злой. Как думается, любая классификация, имеющая своей целью систематизировать смыслы и ощущения, содержит известную долю субъективности. Так, сам А.П. Журавлев писал: «Критики теории фоносемантики были по-своему правы, когда говорили, что два-три десятка примеров еще не могут служить надежным доказательством в таком важном вопросе, как соответствие значения и звучания слов. Тем более, что речь идет не о жестком законе, а лишь о тенденции, о стремлении формы и содержания слов к взаимному соответствию» [Журавлев, 1989, 5].

В. Хлебников справедливо писал: «Первая согласная простого слова управляет всем словом – приказывает остальным... 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» [Хлебников, 628]. Не случайно у К. Бальмонта в его «Влаге» все слова содержат Л:

*Ластятся волны к веслу,
Ластится к влаге лилея.*

Плавные звуки здесь ласкают слух, усиливают семантику слова *ластиться*.

Поэтому самый излюбленный прием большинства поэтов – аллитерация, т.е. способ звуковой организации речи, выражающийся в повторении одинаковых или однородных по акустическим свойствам согласных звуков: *А ветер, гнезда струшивая, / скрежещет жестью крыши* (Б. Чичибабин). Именно аллитерация создает здесь звукоподражательный эффект, вызывает ассоциации со стрещающими ударами чем-то тяжелым по железной крыше. «Слова, связанные аллитерацией, выделяются в речевом потоке, приобретают определенную интонационную значимость» [Лингвистический...: 1990, 27].

Поэма «На красном коне» М. Цветаевой буквально насыщена аллитерациями (повтор звуков *Г, К, Р* – *крик, зарево, горит*), усиливающими потери, чувство трагизма происходящего, безысходности: *Пожарные! – Широкий крик! Как зарево широкий – крик! Пожарные! – Душа горит! Не наш ли дом горит?! (III, 17)*. Согласные зло шипят и свистят, ассоциируясь с предстоящей бедой, создавая тревожное настроение. В следующих строках мы слышим торжественное настроение:

...Крепчай, Петух! Грянь в раззолоченные лбы! Чтобы пожар не тух, не тух! Чтоб рухнули столбы! (III, 17)

Это достигается сочетанием взрывных звуков – *П, Г, Б*, а также рокошущеторжественным *Р*. Если проанализировать третью картину, сон лирической героини, мы видим, что звук *Р* не исчезает, но принимает новое значение. Он будто передает сердцебиение героини, которая устремляется в погоню за красным конем:

То – вот он! Рукою достанешь! Как дразнит: тронь! Безумные руки тянешь, И снегом – конь. (III, 20)

В данном примере звук *Р* в сочетании со звуками *Г – О – М* подражает раскатам грома, метафорически выраженного через ржание коней, а свистящие *С, З* и повторение окончаний глаголов *достанЕШЬ, тянЕШЬ* создают звуковую картину загадочной жизни ночной природы.

Звуковая переключка позволяет имитировать любую стихию, например, метель. Звуковой повтор сонорного *Р* в группе с согласными *В, К, Г, Д* создает впечатление кругового движения. Сочетание звуков *И – Е – О* вызывает ассоциации завывания:

Февраль. Кривые дороги. I

В полях – метель. Метет большие дороги Ветров артель. (III, 20)

Сочетание звуков *С, П, Р, К* и др. создают стихию сопротивления, преодоления материи лирической героиней:

Сопровитием Сферы, как сквозь рождь Русскую, сквозь отроду – Рис, – тобой, Китай! Словно моря противу... (III, 139)

Важно также, хотя и менее значим, ассонанс – созвучие или повторение гласных звуков, как правило, ударных: *Кувишки ждут, вкушая темноту* (Б.Чичибабин). Здесь ударному *У* как бы эхом вторит безударное, создавая общий фон – затухающие звуки дня в предвкушении ночной тишины, что подчеркивает одиночество лирического героя.

О. Мандельштам широко использовал гласные:

*Ах, я видеть не могу, не могу
Берега серо-зеленые:
Словно ходят по лугу, по лугу
Косари умалишенные,
Косит ливень луг в дугу.*

Повторяющийся в каждой строке ударный У создает нарастающий вой безнадёжности, тоски, предчувствия беды. Все сметают на своем пути *косари умалишенные* – сталинские опричники.

А. Блок, по точному замечанию Чуковского, был поэтом сквозных гласных, перетекающих друг в друга: *ДышА духАми и тумАнами...* У Б. Пастернака, М. Цветаевой основная нагрузка падает на громоздящиеся согласные; в их творчестве много какофонического столкновения согласных: *В рокот гитар рокочи, гортань!* (М. Цветаева).

Или:

*...путь комет
Поэтов путь: жжся, а не согревая,
Рвя, а не взрачивая — взрыв и взлом —
Твоя стезя, гривастая кривая,
Не предугадана календарем!* (М. Цветаева).

Именно с помощью согласных звуков и их сочетаний (*жс, т, з, гр, кр, вз, рв*) она строит образ *взрыва* и *взлома*, *хаоса*, сквозь который, как комета, проходит путь настоящего поэта, который вносит порядок в хаос, в мир. Звук здесь воплощается у нее в образ.

Часто в стихах можно наблюдать совмещение аллитерации и ассонанса – *Ласточкино гнездо – ласковые слова, / те, что не раз, не два в тишине прошепчем* (Б.Чичибабин). По А.П. Журавлеву, Л и И для русского уха кажутся самыми красивыми, милыми, добрыми, ласковыми и т.д. Именно благодаря их сочетанию возникают ассоциации теплого ласкового вечера и влюбленной пары у моря. Это инвариантные смыслы, но в конкретном звуковом окружении, у конкретного автора возникают многочисленные варианты этих смыслов и ассоциаций. Или: *Мех: ночь – логово – звезды – вой – и опять просторы. // Логос и логово* (М. Цветаева). Повторяющееся ударное О, а также сходнозвучающие корни *логос* и *логово*, которые будучи поставлены рядом в строке, начинают восприниматься как родственные, открывают канал для возникновения многих смыслов: и бесконечного простора, в который нужно вырваться из тесного логова (О и А, по Журавлеву, как раз и подчеркивают необозримность пространства), и эротического (зарыться ласково в мех волос), и волчьего одиночества, которое усиливает одиночество лирического героя, и просто одиночества, с его безысходным завыванием на О. Именно переход от фонетического созвучия к семантическому сближению и порождает новые смыслы, не вытекающие из суммы значений слов.

Поэт с помощью звукописи может способствовать выделению семантически важных слов, строя образ на звуковых ассоциациях:

*Пуни и полночь.
Пуни — и Пушкин...
Минута: минущая: минешь!
Так мимо же...* (М. Цветаева).

Здесь посредством повтора шипящих в соединении с сонорными (*ниш – лч – ниш*) вызываются ассоциации с легкой тишиной ночи, ее волшебностью, что подготавливает читателя к восприятию бегущего незаметно, но быстро времени.

Не случайно М. Цветаева считала стихи созвучием смыслов. Звуки у нее обнажают смысл: звуковой повтор актуализирует смысл тех слов, в которых он встречается. М. Цветаева понимала и ценила звуковые повторы, связывающие, например, соседние строки:

*На белом коне впереди полков
Вперед — под серебряный гром подков!
Посмотрим, посмотрим в бою каков* (III, 22).

К фонетическим явлениям также относится звуковая перекличка и внутри строфы: *Качай – раск^ачивай язык* (111, 17).

Это элементы звуковой инструментовки, в них присутствует поэтическая «чара», которая позволяет услышать музыку внутреннего голоса поэта.

В своих мистических, астральных, как их называют исследователи, поэмах М. Цветаева демонстрирует принцип писания стихов «по слуху», предполагающий погружение в глубины бессознательного:

*Старая потеря
Тела через ухо.
Ухом – чистым духом
Быть... (III, 143)*

Звук – камертон интонации стиха, чувственной настройки на смысл. Звуковой образ дополняет впечатление от семантики слова: *заносчивый нос* (Маяковский), *кинжальная строка Микельанджело* (Вознесенский). В своей лирике М.И. Цветаева широко пользуется музыкально-звукоподражательными и, шире, символическими свойствами словесных звучаний. То, что правда поэзии заключена в звуке, можно подтвердить следующим отрывком из стихотворения М. Цветаевой «Красный бычок»:

*Я – большак,
Большевик,
Поля кровью крашу.
Красен – мак,
Красен – бык,
Красно время наше!* (III, 147).

Переломная эпоха революции с ее бунтарским содержанием (весь мир залит кровью) передана поэтом с помощью звукописи (повторяющегося *кр*, ассоциирующегося с разрывом аорты, из которой льется кровь) и «рваного» ритма, похожего на ритм военных маршей.

Особенно важны фонетические средства при восприятии ключевых (рифмующихся) слов поэтического текста:

*Не возьмешь мою душу живу,
Не дающуюся как пух,
Жизнь, ты часто рифмуешь с: лживо, –
Безошибочен певчий слух!*

А еще *жизнь* рифмуется с *жиром, нажимом, ножом*. Все эти слова возникают при восприятии стихотворения и создают не только глубину, но и широту. В звуковой оболочке слова она ищет оттенки архаических знаний о мире, как бы воз-

вращаясь к первичному значению. Выбирая сходнозвучающие слова, М. Цветаева их семантически сближает – и это одна из любимых ею форм познания мира с помощью языка. Иногда такие слова вступают в отношения противопоставления: *Вещь и нищ. Связь? Нет, разлад...* [3:130]. При этом противопоставленность понятий не сужает, а, наоборот, расширяет видение предметов и явлений через расширение ассоциативного контекста сходных звуковых комплексов слов: *В тот месяц май, в тот месяц мой.*

Иногда путем сталкивания звукоподобных слов создается деэтимологизация, т.е. звук руководит смыслом, становится источником смысловых ассоциаций. Поэтому при восприятии ее поэзии нужно просто отдалиться на волю звука, безвольно плыть по реке звуков. В ее стихах звук создает и эхо-перекличку с судьбой, и яркие звуковые образы, например, перестук колес едущего поезда:

Чтоб не ночь, не две! – две?! – Еще дальше царства некоего – Этим поездом к тебе Всё бы ехала и ехала бы. (II, 262)

Звуковая перекличка позволяет имитировать любую стихию, например, метель. Звуковой повтор сонорного Р в группе с согласными В, К, Г, Д создает впечатление кругового движения. Сочетание звуков И – Е – О вызывает ассоциации завывания:

Февраль. Кривые дороги.

В полях – метель.

Метет большие дороги

Ветров артель [3:20].

Если сознательно изменить звучание стиха, то начинает распадаться весь образ, исчезать четкость семантики. Звук у Цветаевой – важнейший строительный материал для образа. И даже зрительное впечатление имеет у нее звуковую основу. Образ, возникающий из звука, являет собой результат эмоционального переживания: *Вяз – яростный Авессалом.* Почему именно вяз, а не дуб? Такова магия звука: *вяз* (в котором увяз, повис на волосах полный ярости Авессалом, ибо не смог спастись бегством!) – *А – вес – салом.*

Звук может усиливать и подчеркивать смысловое противопоставление. Например: *Каждого из земных / Вам заиграть – безделица! / И безоружный стих / В сердце вам целится* [1:234]. В двух первых строчках речь идет как об игре – *заиграть, безделица*, выражаются эти смыслы соединением легкого, звонкого «з». В двух последующих строках, когда речь идет о выстреле в безоружное сердце, – «з» сменяется на «с», а затем – сразу три аффрикаты «ц» – *В сердце вам целится*, – ассоциирующиеся со щелчками взведенного курка перед выстрелом.

Следовательно, цветаевский поэтический образ приобретает ярко выраженный акустический характер. Но звук также важен и в стихах других поэтов: смысл в их поэзии подчиняется эвфонии.

Всю ночь шуршало и шумело,

Шептало, в темень уходя,

Текло, срывалось, шелестело

И что-то мне сказать хотело

Под шум дождя, под шум дождя (Вс. Рождественский).

Сочетание шипящих и свистящих, определенный ритм стихотворения повторяет шум дождя и ветра, создавая особое состояние защищенности для сидящего в доме.

Иногда звук может стать основным строительным материалом образа и всей структуры стихотворения. В стихотворении М. Цветаевой «Мне нравится, что Вы

больны не мной...» [1:237] в первой строфе наблюдается постоянный повтор шипящих Ш, Щ, Ж: *тяжелый шар, наши, смешной, распушенной, удушливой, соприкоснувшись*. Кульминационной является строка *И не краснеет удушливой волной...* Именно «удушливость», тяжесть таких отношений (вопреки «мне нравится») и подчеркивается обилием шипящих. В последней строфе шипящих почти нет, наоборот, наблюдается обилие звонких и сонорных: *...За редкость встреч закатными часами, / За наши не-гулянья под луной, / За солнце не у нас над головами...*, которые усиливают впечатление правильности решения, принятого лирической героиней.

Итак, звук в поэзии выполняет изобразительно-экспрессивную функцию, выступая средством создания звукового образа, но одновременно является и носителем смысла. Справедливости ради нужно отметить важность звука и в прозе (*задать экстрафеферу* у Достоевского = задать шику), но с такой интенсивностью звук «работает» лишь в поэзии, где фоносемантические и фоносимволические связи становятся главными, а эстетический эффект часто полностью зависит от фонетики: звуков и звуковых сочетаний, их повторений, образующих звуковой облик слова.

Нельзя не сказать еще об одной функции звука: способности его порождать не только смысловые, но и цветовые и тактильные ассоциации. Это явление называется *синестезия* – восприятие одних и тех же объектов с помощью разных органов чувств. Например, *тухлые глаза, погладить глазами, шарить глазами, впиться глазами* (Л. Толстой). Как известно, у каждого вида восприятия есть свои глаголы: зрение – *видеть*, звук – *слышать*, запах – *ощущать*, вкус – *чувствовать* и т.д. Однако глагол *слышать* может быть универсальным, так велико значение слуха для человека – *слышать музыку, запах, вкус, прикосновение*. В. Набоков писал, что он наделен цветным слухом [Набоков, 1989, 27]. Звуки он воспринимал в цвете и тактильных ощущениях: в желтую группу он объединял оранжевое Ё, охряное Е, золотистое У, светло-палевое И; в красную группу включал вишневое К, розовато-фиолетовое М, розово-телесное В и т.д. Звук А был для него густым, черно-бурым, Я – темно-коричневым, отполированным, Ю – латуневым, Г – крепким, каучуковым и т.д. Ср. искания М.К. Чюрлениса в области цветомузыки.

Звуки в поэзии выполняют целый ряд функций: главные – эстетическую и смысловую – и дополнительные – прагматическую, образную, экспрессивную, игровую и др. Эстетическая функция в поэзии заключается в способности звука генерировать у читателя чувство эстетического наслаждения, эмоции прекрасного, эмоциональные состояния удовольствия, радости и одновременно возможности оценивать языковую компетенцию, языковое мастерство автора. Именно чарующими и неожиданными переливами звуков поэтам удавалось запечатлеть собственное настроение, заразить им читателя. Поиски нужного звука помогают эксплицировать недоступные прямому наблюдению процессы творческого поиска поэта.

В целом же перечисленные фонетические средства актуализируются комплексно, совмещаясь и усиливая друг друга. Богатая звуковая организация стихотворения вкупе с оригинальным содержанием, ритмом, интонацией и рифмой, синтаксическими особенностями (повторами, «рваным» синтаксисом, порядком слов и др.) способны производить мощное эстетико-психологическое воздействие на читателя.

Подвергнув анализу творчество целого ряда русских поэтов XX века, мы обнаружили следующие модели создания звукообразов:

- 1) звук усиливает впечатление, возникающее от семантики слова;
- 2) звуки семантизируются и становятся сигналами глубинной семантической связи, которая не обнаруживается в отдельном слове;

- 3) звук настраивает читателя на смысл;
- 4) звук сам рождает образ: смысл стихотворения полностью подчиняется эвфонии; он становится основным строительным материалом всего стихотворения;
- 4) звук – источник не только смысловых, но и цветовых и тактильных ассоциаций;
- 5) смысловой контекст рождает звук, т.е. заставляет автора выбирать конкретные звуки;
- 6) звук заражает определенным настроением;
- 7) умелые повторы звуков, акцентирование автора на них связывают текст стихотворения в единую ткань.

Вывод. Своим рождением звук определяет слово, слово – смысл, но может быть и наоборот, смысл рождает звук. Вместе они рождают образ. Звук, воплотившийся в образ – важнейшая художественно-философская категория.

Литература

1. Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. – М., 1972.
2. Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
3. Журавлев А.П. Фонетическое значение. – Л., 1974.
4. Журавлев А.П. Звук и смысл. – М.: Просвещение, 1989. – С. 5.
5. Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990.
6. Любимова Н.А., Пинежанина Н.П., Сомова Е.Г. Звуковая метафора в поэтическом тексте. – СПб., 1996.
7. Мандельштам О.Э. Слово и культура. – М., 1987.
8. Мочульский К. О русской поэтической речи // НЛО. 1999. №35.
9. Набоков В. Другие берега. – М., 1989. – 288 с.
10. Николаева Н.М. «Слово о Полку Игореве»: Поэтика и лингвистика текста. – М.: Индрик, 1997.
11. Цветаева М. Собрание соч.: В 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994–1995.