

Инна Слемнева

Витебск

Звуковая символика поэзии

Одна из характерных особенностей поэтического текста состоит в том, что в принципе любой его элемент может иметь символическое значение. Самые распространенные символы поэзии – словесные. Функции художественного символа успешно выполняют отдельные слова, обозначающие неодушевленные и одушевленные предметы, и свойства, связи и отношения, фразеологические обороты, цитаты, мифологические сюжеты, библейские персонажи, заголовки и даже поэтический текст в своей целостности.

Символика, однако, присуща не только словесно-смысловым компонентам поэтического произведения. Своеобразное символическое содержание имеется и в материальных носителях эстетической информации – графической и фонетической системах языка. Именно с их восприятия начинается художественное освоение поэтического слова. Возникающие при этом зрительные и звуковые образы представляют основу для последующего творческого осмысления всего богатства художественного материала, исходную ступеньку, с которой начинается проникновение в мир «чувств и дум» (А. С. Пушкин) поэта. Овладение перцептивной символикой, особенно в ее фонетическом варианте, способствует адекватному воспроизведению художественной сущности в сознании реципиента, пониманию поэтического текста на когнитивном уровне. Цель статьи – разобраться в природе и специфике звуковых символов, выявить их место и роль в системе выразительных средств поэзии.

Вначале несколько слов о понятии «символ». Количество его

определений (и претендующих на логическую строгость, и описательных) *настолько велико, что даже едва ли перечислимо*¹. Их подробный анализ не входит в нашу задачу. Для избежания терминологической путаницы укажем лишь на два принципиально различных понимания обсуждаемого феномена.

В логике, математике и других формализованных областях знания под символом понимают условный знак. Последний, как известно, характеризуется тем, что связь материального «тела» обозначающего с абстрактным обозначаемым имеет конвенциональную природу, является результатом условных соглашений. В этом случае, как отмечал Гегель, наблюдается безразличное отношение *друг к другу значения и его обозначения, произвольность соединения чувственного материала с всеобщим представлением*². Знак как условный конструкт есть своеобразный ярлык, этикетка, бездуховный номинал вещи.

При содержательно-семиотической трактовке (ее мы будем придерживаться в дальнейшем) символ рассматривается как

такой знак, который предполагает использование своего первичного содержания в качестве формы другого, более абстрактного и общего содержания, причем вторичное значение, которое может выражать понятие, не имеющее особого языкового выражения, объединяется с первичным под общим обозначающим³.

Наиболее существенным признаком подобного «универсального символа» (Эрих Фромм) является *наличие внутренней связи между символом и тем, что им представлено*⁴. «Символизирующая фантазия» (Гегель) в данном случае достаточно жестко ограничена. Если при конструировании условных знаков всеобщее представление могло существовать *в произвольно избранном внешнем материале*, то «символический знак» требует такого материального носителя, *который адекватен содержанию изображаемой идеи*⁵.

Адекватность первичного и вторичного значений символа состоит в том, что для выражения абстрактной сущности подходит

¹ А. Ф. Лосев, *Знак. Символ. Миф.*, Москва 1982, с. 63.

² *Энциклопедия философских наук*, т. 3, Москва 1974, с. 293-294.

³ Е. В. Шелестюк, *О лингвистическом исследовании символа*, „Филологические науки” 1997, № 4, с. 125.

⁴ К. Э. Керлот, *Словарь символов*, Москва 1994, с. 33.

⁵ *Энциклопедия философских наук*, т. 3, с. 293-294.

не любая, произвольно взятая знаковая форма, а только та, которая имеет структурное, функциональное или, что чаще всего бывает, ассоциативное сходство с символизирующим содержанием. *Двоемирие*⁶, раздвоенность на значащее (А) и значимое (В) есть и у обычного условного знака. Но связь этих частей у последнего чисто механическая. В символе же А не только указывает на В (А→В), но и как бы содержит его в эмплитном виде, намекает на его существование (А=В). *Символ, в некотором смысле, – пишет Н. Жюльен, – это нить Ариадны, помогающая проникнуть в неведомые сферы*⁷.

Важнейшая особенность поэтической символики – образность, чувственная предметность ее знаковых оснований. Это обусловлено природой языка поэзии. Сверхзадача художника слова состоит не просто в том, чтобы сказать правдиво, емко, лаконично, а непременно образно, изящно, элегантно, красиво, вовлекая тем самым читателя в процесс эстетического и нравственного освоения поэтического текста⁸. В таком измерении поэтический символ есть образ, взятый в аспекте своей знаковости⁹ или, иначе, иконический знак со скрытым вторичным значением. По мнению индийского философа К. Кумарасвами «искусство мыслить в образах» есть вообще специфическая черта аутентичного, живого, не заформализованного символизма¹⁰.

Более доступной для рационального осмысления является поэтическая символика, основанная на зрительных, живописных образах. Они насыщены *прежде всего конструкциями светотени, цвета и фигуры предметов, а также улавливаемой глазами композиции всех такого рода физических материалов*¹¹. Наглядность «живописной символики» (звезда, луна, комета, море, ручей, утес, рябина, крест и т.д.) существенно упрощает проникновение во внечувственное бытие поэтического текста, облегчает переход от эмпирической конкретности к смысловой абстрактности.

При восприятии поэтических творений возникают не только визуальные, живописные, но и звуковые образы. Ритм, рифма, ин-

⁶ Г. Н. Храповицкая, *Двоемирие и символ в романтизме и символизме*, „Филологические науки” 1999, № 3, с. 35.

⁷ Надя Жюльен, *Словарь символов*, Челябинск 1999, с. 6.

⁸ Алексей Югов, *Океан народной речи*, „Вопросы литературы” 1996, № 3, с. 233.

⁹ С. С. Аверинцев, *Символ в искусстве*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 378.

¹⁰ К. Э. Керлот, *Словарь символов*, Москва 1994, с. 32.

¹¹ А. Ф. Лосев, *Знак. Символ. Миф*, с. 409.

тонация, чередование гласных и согласных, особые просодические средства обеспечивают неповторимое звучание словесной материи, ее мелодичность, музыкальность¹². Звук – этот *первый и наиболее внешний ... носитель и осуществитель смысловой сущности слова*¹³ имеет ряд физических характеристик (скорость распространения, сила, тембр, длина звуковой волны, частота колебания и др.). Но «разумное ухо» способно уловить не только прямое фонетическое значение, но и скрытый смысл звучания. Непосредственно «улавливаемое ушами» составляет материально-предметную основу очень тонкой, не воспринимаемой визуальноразвлекательной символики. Звуковой символ, на наш взгляд, можно определить как звуковой образ (А), с помощью которого выражается незвуковое содержание (В), ассоциативно связанное с соответствующим звучанием.

Простейшая фонетическая символика поэзии основана на звукоподражании (ономатопея), имитации звуковых явлений. *Звукоподражание является исходным видом звукоимитационности*¹⁴. Умелое манипулирование со «свистящими», «шипящими», «гремящими», «рычащими» и другими звуко-буквами, продуманное чередование гласных, разнообразные звуковые повторы, паронимическая аттракция (сближение близкозвучных слов) позволяют достаточно успешно имитировать треск, грохот, рев, писк, свист, шелест, шепот, журчание и пр.

Нередко все это делается только для того, чтобы рельефнее описать в поэтической форме нечто звучащее. Это тот случай, *когда звуками стиха поэт передает звучание явления, о котором он рассказывает*¹⁵. Так, например, известные стихотворные строки Г. Державина:

Грохочет эхо по горам,
Как гром гремющий по громам

или ставшие классическими слова Ф. Тютчева:

Люблю грозу в начале мая,
Когда весенний, первый гром,
Как бы резвяся и играя,
Грохочет в небе голубом

¹² Б. П. Гончаров, *Звуковая организация стиха и проблемы рифмы*, Москва 1973, с. 75.

¹³ А. Ф. Лосев, *Форма. Стиль. Выражение*, Москва 1995, с. 40.

¹⁴ В. А. Маслова, *Филологический анализ поэтического текста*, Минск 1999, с. 51.

¹⁵ А. П. Журавлев, *Звук и смысл*, Москва 1981, с. 90.

гремят и рокочут. А вот строки А.Пушкина:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой

издают волшебные звуки, которые исходят от пенящегося вина и мерцающего пламени. Никакой скрытой символики звучание поэтического текста здесь не имеет. Оно просто организовано так, что *своей значимостью аккомпанирует основному значению, выраженному в словах текста*¹⁶. Совпадение фонетического и лексического смысла слов, описывающих звуковые явления, не только создает великолепный эвфонический эффект, но и уплотняет общий семантический объем стихотворения.

Чаще, однако, «звуковые слова» (гроза, ливень, ветер, метель, шорох и др.) употребляются в поэтическом тексте в переносном значении, выступают как словесные символы с эзотерическим смыслом. В этом случае звукоподражательный эффект выступает не как самоцель, а средство для «высвечивания» замаскированного символического содержания. *Здесь, – по верному замечанию В. А. Масловой, – не столько важно звукоподражание, как глубинные смыслы, возбуждающие определенные пласты в сознании человека*¹⁷. Направленность на выражение незвуковой сущности превращает звукоподражательный образ в специфический символ.

Так, в строчках стихотворения А. Вознесенского «Осень» с помощью мастерски расставленных «у» в словах «дубовых», «продутых», «дуплах» слышится завывание осеннего ветра:

Что бродит жизнь в дубовых дуплах
В полях, в домах, в лесах продутых.

Но не музыка ветра сама по себе нужна поэту. Холодный осенний ветер – это символ «осени жизни», которая *сродни осени природы, когда леса продуты, все серое и невеселое*¹⁸. Именно этот смысл, усиленный звуком, выглядывает из контекста последующих строк:

¹⁶ Там же.

¹⁷ В. А. Маслова, *Филологический анализ поэтического текста*, с. 52.

¹⁸ Там же, с. 51.

Им – колоситься, токовать.
Ей – голосить и тосковать.

В итоге звук, слившись со вторичным значением слов, сам превращается в символ.

Явные символические функции выполняет и имитация ночных звуков (шорох растущей травы, стрекотанье кузнечика, шевелящееся безмолвие звездного неба) в стихотворении Н. Бродского «Июль. Сенокос»:

Всю ночь бесшумно, на один вершок,
Растет трава. Стрекошет, как движок,
Всю ночь кузнечик где-то в борозде.
Бредет рябина от звезды к звезде.

Эти гениальные строки наполнены тончайшей символикой. Здесь и непрерывный рост травы как символ вечности и могущества жизни, и беззаботная песня кузнечика как символ счастливого лета, и бредущая по бесконечной Вселенной рябина как символ человеческой неприкаянности¹⁹. Возникающие у читателя звукообразы (тихие шорохи, озорное стрекотанье кузнечика, мерцание ночного неба) как бы лишаются своей изначальной фонетической значимости и приобретают смысл, соответствующий вторичному лексическому содержанию.

Звукоподражательный символизм – всего лишь один из способов выражения абстрактных идей при помощи знаково-фонетических средств поэзии. При умелой звуковой организации словесного материала акустические образы со скрытой символикой рождаются и без ономотопеи.

В связи с этим отметим своеобразный «поэтический парадокс», на который обратил внимание А. Ф. Лосев. Проведя логико-семантический анализ двух известных стихотворений «И скучно и грустно» (М. Ю. Лермонтов) и «Я помню чудное мгновенье» (А. С. Пушкин) он приходит к выводу, что с точки зрения живописной образности данные произведения представляют аниконические тексты. Их словесная ткань преимущественно состоит из абстрактных понятий: скука, грусть, душевная невзгода, жизнь, божество, вдохновение, любовь, чистота, гений и др. Никакой скрытой символики они не несут.

¹⁹ Там же, с. 192-194.

И вот перед нами творится здесь какая-то очень сложная и неожиданная метаморфоза: лирическое стихотворение либо не содержит никаких образов, либо этим образам принадлежит совсем внехудожественная роль; и при всем этом перед нами здесь не только замечательное стихотворение, но, можно сказать, мировой шедевр лирического творчества²⁰.

Что же делает эти стихотворные строки, написанные на языке сухих абстракций, столь информационно емкими и эмоционально выразительными? *Как же это так случилось*, – задает вопрос А. Ф. Лосев, – *что на аниконической основе возник шедевр художественной лирики?*²¹. Ученый уходит от ответа, замечая, что это не является задачей его исследования. Но ответ давать нужно. Он, по нашему мнению, состоит в том, что отсутствие живописной образности и, как следствие, визуально-воспринимаемых символов, во многом компенсируется наличием звуковой символики. Не *живописное*, наглядно-образное слово, а слово *звучащее* творит здесь чудеса.

Едва уловимое, почти эфемерное звучание поэтического текста (не связанное со звукоподражанием) ведет в «засловесные» (П. Флоренский) коннотативные глубины, обнажая ту *часть содержания, которую нельзя пересказать, переложить, изложить*²² – тоску, грусть, одиночество, любовный восторг и прочие не подвластные прямому словесному описанию состояния души.

Вопросы о природе и механизмах возникновения смысловых поэтических ассоциаций на звукообразной основе широко дискутируются в современной науке. Далеко не все здесь ясно. По всей видимости *латентная связь звукового образа с незвуковым*²³ (т.н. синестезия) обеспечивается комплексом факторов: взаимное индуцирование различных нервных окончаний в местах их близкого расположения, наличие элементов синкретизма ощущений как генетического наследия наших далеких предков, существование устойчивых архетипов («коллективного бессознательного»), социокультурный фон эпохи, связь языка с практической деятельностью человека и др. К примеру, раскаты грома, грохот вулкана, завывание бури, свист

²⁰ А. Ф. Лосев, *Знак. Символ. Миф*, с. 420.

²¹ Там же.

²² Дмитрий Сухарев, «Семантику выводим из поэтики» или *самодвижение жизни и речи*, «Вопросы литературы» 1996, № 3, с. 253-254.

²³ А. П. Журавлев, *Фонетическое значение*, Ленинград 1974, с. 15.

ветра, рычание хищников, шипение змей, треск падающих деревьев вырабатывали в сознании первобытного человека представление о шипящих, грохочущих, низких звуках как о чем-то опасном, тревожном, страшном, неприятном. А вот чистые, мелодичные, высокие звуки, связанные с трелями соловья, щебетанием ласточки, пением жаворонка, журчанием ручья, плеском воды постепенно превращались в символ чего-то светлого, безмятежного, радостного²⁴.

Опытно-экспериментальные исследования с подключением ЭВМ позволили выявить символику у всех звуко-букв. В частности, выяснилось, что в любом языке твердые и звонкие согласные воспринимаются как сильные, грубые, мужественные; мягкие и глухие – как слабые, нежные, женственные; согласные – как взрывные, реактивные, быстрые и т.д.²⁵. Наличие именно таких значений имеет свои материально-практические, социокультурные и психофизиологические истоки. Все это в итоге приводит к устойчивой корреляции звуковых образов с эмоциональными переживаниями (радость, грусть, тоска, раздражение, спокойствие, уныние, умиротворение и др.), превращая тем самым «звуковые метафоры» (Ю. Тынянов) в мощное символическое средство поэзии.

Перефразируя известное изречение, можно сказать, что «вначале был звук» как своеобразная «праматерия» слова. По замечанию В. Шкловского, бессловесный крик нашего далекого предка, его невнятное бормотание (как, впрочем, и речь младенца) – *это язык ощупывания мира звуком, до-словный хаос, пред-слова, недо-слова*. И сегодня подобные звуковые символы,

недо-слова, поднимаются со дна сознания, из нашей памяти, памяти наших предков, кричавших на дереве о чем-то, им еще *непонятном* – и *докричавшихся в конце концов до нашего языка*²⁶.

Любой звук, тем более организованный в мелодию, структурированный, музыкальный есть *первоисток, корень, рождающее лоно всякой художественной образности*²⁷.

²⁴ Там же, с. 15-16.

²⁵ Там же.

²⁶ Виктор Шкловский, *О разумном языке. 70 лет спустя*, „Русская речь” 1997, № 3, с. 34.

²⁷ А. Ф. Лосев, *Форма. Стиль. Выражение*, с. 256.

При сопоставлении трех органически взаимосвязанных видов искусства – живописи, поэзии и музыки вырисовывается следующий субординационно-образный ряд:

Если живопись есть *воспринимаемый* образ, то поэзия есть *представляемый* и *мыслимый* образ, музыка же – образ, который уже не воспринимается, не мыслится как готовый, но – образ, который впервые тут только еще *порождается, происходит*²⁸.

Через оформляющийся, находящийся в стадии генезиса, звукообраз-символ смутно проглядывает то, что станет потом смыслом слова, возникающего из «напряженного» звука. Видимо поэтому рождению точного, яркого, мыслеемого художественного слова предшествует «музыкальная сторона» (Ф. Шиллер), «гул темы» (А. Блок), «ритмическое мычание» (В. Маяковский), «звуковые пятна» (В. Шкловский) и др.

Мучительный процесс прорыва слова через оковы звука красочно описала А. Ахматова в стихотворении «Творчество». При-
знак наступления «поэтического инсайта» – явно слышимые «бой часов», «звон», «раскаты стихающего грома», «стоны», «жалобы», «шепот», которые в итоге превращаются в «один все победивший звук» – фонетическую «матрицу» будущей лексики. А затем – финал.

Так вокруг него неповторимо тихо,
Что слышно, как в лесу растет трава,
Как по земле идет с катомкой лихо...
Но вот уже послышались слова
И легких рифм сигнальные звоночки, –
Тогда я начинаю понимать,
И просто продиктованные строчки
Ложатся в белоснежную тетрадь.

Звук – это смысла (Эдгар По), *Я голосу твоему верю* (Ф. Достоевский), *Москва, как много в этом звуке* (А. Пушкин), *Верь в звук слов // Смысл тайны в них* (В. Брюсов), *И звук его песни в душе молодой // Остался – без слов, но живой* (М. Лермонтов). Перечень высказываний, подчеркивающих способность звука в обход слова выражать сущность явлений, выступать в качестве символа абстрактной идеи можно умножить.

²⁸ Там же.

Как велик, однако, символический потенциал звука в поэтическом тексте? Сторонники радикального «звукового символизма» (А. Белый, В. Хлебников, А. Крученых и др.) склонны считать, что по сути безграничен. По их мнению главная ценность слова заключается не в наличии лексического смысла, а в том, что оно создает *мир звуковых символов*²⁹. *Всякое слово*, – отмечает А. Белый, – *прежде всего звук*³⁰. Гоголь писал, что есть слова, которые дороже обозначаемой ими вещи. Значит звук, сопровождающий сказанное слово, важнее самого этого слова. Он является прямой и наиболее адекватной формой выражения переживаний и раздумий поэта. Слово же выполняет всего лишь роль «фонового прикрытия».

Поскольку это так, то словами нечего дорожить. Ими можно свободно манипулировать. Ценно не слово, а *ряды гласных и согласных*³¹. При столкновении интересов семантики, морфологии и фонетики предпочтение следует отдавать звучанию. *Лучше*, – заявляет В. Крученых, – *заменить слово другим, близким не по мысли, а по звуку...*³². Ему, в частности, не нравилось «безобразное», «захватанное и изнасилованное» слово «лилия», обозначающее между тем прекрасный цветок. *Поэтому я называю лилию е у ы – первоначальная чистота восстановлена*³³.

Как относиться к таким заявлениям? Безусловно, как отмечал еще В. Маяковский, здесь очень много *футуристского эпатажа, гоголого словотворчества и сознательного штукарства*³⁴. Творцы нового звукоязыка («заумного языка», языка без специального лексического значения) явно грешили этим. Вместе с тем рассматривать попытки создания «заумного языка» только в критическом плане было бы неправильно. Тема «зауми» должна стать предметом серьезного философско-методологического и филологического анализа. В этом направлении пока что сделаны первые шаги³⁵. Мы ограни-

²⁹ Андрей Белый, *Символизм как миропонимание*, Москва 1994, с. 131.

³⁰ Там же.

³¹ А. Крученых, *Кукиш пошлякам*, Таллин 1992, с. 123.

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Владимир Маяковский, *Собр. соч. в двух томах*, Москва 1988, т. 2, с. 632.

³⁵ В. Степанов, *Велимир Хлебников. Жизнь и творчество*, Москва 1975; В. П. Григорьев, *Грамматика идносителя*, Москва 1983; Н. Богомолов, *Заумная заумь*, „Вопросы литературы” 1993, вып. 1; А. А. Новиков, *Заумь как поэтический язык in statu nascendi*, „Филологические науки” 1999, № 1; Виктор Шкловский, *О заумном языке. 70 лет спустя*, „Русская речь” 1997, № 3.

чимся лишь несколькими замечаниями, важными, как нам представляется, для обсуждаемого вопроса.

Вначале отметим, что ряд создаваемых «звукосимволистами» типов «заумного языка» ничего «заумного» в себе не содержит. Сюда, в частности, можно отнести «волшебную речь» или «священный язык язычества» (шагадам, магадам, выгадам, ниц, нац, нацу и т.д.). Это не продукт словотворчества «революционеров», а воспроизведение реального языка шаманов и колдунов, фонозапись их заклинаний.

Аналогично выглядит и «птичий язык». В Хлебников, действуя как профессиональный орнитолог, записал «разговор» птиц. У него есть не только знаменитое кукушкино «ку-ку», но и «тьорти-еди-греди» вьюрка, «цы-цы-ссысы» овсянки, «беботэу-вевать» славки, «волр-вэр-виру, съек-съек-съек» дубровника и др.³⁶ При этом надо иметь ввиду, что подобная «звукозапись» является приблизительным отображением реального звучания. Как подметил Ю. В. Откупщиков, даже примитивные «ку-ка-ре-ку», «га-га-га» и «гав-гав-гав» имеют свои трудноуловимые нюансы. Так, голоса петуха, гуся и собаки в немецком варианте выглядят соответственно как kikeriki (ки-киреки), gickgack (гикгак), kliffklaff (кликклаф)³⁷.

С известными оговорками звукоподражательным можно считать и придуманный В. Хлебниковым «язык сумасшедших» и «язык богов» (взо-вэя, мам-эами, мами-эмо и др.). Это транскрипция вымышленной речи вымышленных персонажей, продукт научно-филологической фантастики или, скорее, простой лингвистической забавы (то, что В. Маяковский назвал проявлением «избытка таланта»). С таким же успехом можно было бы сделать фонозапись «интернационального» языка младенцев, обезьян и т.д.

Не имеет прямого отношения к проблематике поэтического творчества «мировой» или «звездный язык». Его можно считать разновидностью эсперанто, создаваемого на славянском корнеслове (насколько удачно – это уже другой вопрос).

Но есть еще «заумь», которую предлагается использовать в качестве звукосимволического языка поэзии. Такой язык принять можно. Но только при одном условии. Его следует расценивать только как рабочий, черновой язык «предвдохновенья», язык «до-

³⁶ В. Хлебников, *Собр. соч. в пяти томах*, Ленинград 1930, т. III, с. 319, 387.

³⁷ Ю. В. Откупщиков, *К истокам слова*, Москва 1973, с. 43.

-умный», «словесные муки», которые предшествуют рождению поэтического слова (т.н. «личный язык»). *Такая чисто звуковая заумь – первое звено генетической цепочки поэтического языка, «эмбрион поэзии»³⁸.*

На этом этапе поэтического творчества звук действительно важнее слова. Важнее хотя бы потому, что слово еще не оформилось, его как бы такового еще нет. Звучание темы, фонетическая оркестровка зарождающегося стихотворения, эвфонические параметры выступают здесь на передний план³⁹. Звук как бы примеряется к смыслу, «сканирует» его при помощи «фонической зауми». Для непосвященного в тайны рождения поэтического слова «заумный язык» может показаться бредом, сплошным косноязычием. В действительности же он *эзотеричен, но не косноязычен – он стремится к тайне, а не к бессмыслице*⁴⁰.

Язык звуковых символов выполняет чрезвычайно важные, но тем не менее, вспомогательные функции. Он задает фоническое основание будущего произведения, способствуя тем самым рождению зрелого, поэтического слова. И не более того. Передать с помощью звучащих «рядов гласных и согласных» (ецы, вэо, эмо и др.) всю полноту ощущений и раздумий поэта нельзя. К этому может приблизиться только высокохудожественное слово в единстве со звуком и другими элементами поэтического текста. В принципе стихотворение можно изложить и на языке звуко-буквенной зауми. Но это будет уже не поэзия, а примитивное музыкальное оформление темы. Хорошая иллюстрация тому – шуточный пересказ «стихотворных строк» А. Вознесенского о «миллионе алых роз» на языке гласных: иио, иио, иио//иоа, иоа, иоа, ины и т.д. Информационная и эстетическая ценность полученного творения очевидны. От символического звучания поэтических строк нельзя требовать более того, что оно может дать. Даже в том случае, если скрытая мелодия стиха конкретизируется и усиливается специальными музыкальными средствами, лучшее, чего можно добиться – проникнуть в «таинственный смысл» явлений, *высказать на общем языке музыки ...зерно данного собы-*

³⁸ Л. А. Новиков, *Заумь как поэтический язык in statu nascendi*, „Филологические науки” 1999, № 1, с. 30.

³⁹ Х. Л. Борхес, *Оправдание Каббалы*, „Вопросы литературы” 1991, вып. VIII, с. 162.

⁴⁰ Ю. М. Лотман, *Поэтическое косноязычие Андрея Белого*, [в:] Андрей Белый. *Проблемы творчества*, Москва 1988, с. 439.

тия⁴¹. На достижение такой цели и должна быть направлена звуковая организация всех художественных элементов поэзии и, прежде всего, ее лексики.

В своей системности, целостности поэтический текст способен обеспечить общее соответствие значения и звучания. Что касается отдельных слов, то отношение их фонетических и лексических параметров бывает самым разным: *от четкого соответствия до резких противоречий*⁴². Вправе устранить лексико-фонетический диссонанс с помощью неологизмов. Важно только, чтобы они были приняты поэтическим сообществом и читателями, превратясь тем самым из «личного» в «общезначимый» язык.

В заключение отметим, что звуковая символика поэзии имеет множество разнообразных проявлений. Так, поэтический текст, построенный по специальным фонолексическим правилам, при озвучивании может воспроизводить слова, которые отсутствуют в его письменном варианте (анаграмма, перевертень и др.). Подобные поэтические творения не всегда отвечают высоким эстетическим критериям. Но они прекрасно демонстрируют богатые звукосимволические возможности языка поэзии (символическая схема «звук-слово-смысл»). В частности, при анаграммировании слова его семантика оказывается как бы разлитой по всему поэтическому тексту, в результате чего исчезает и денотат, и сигнификат и появляется единый, нерасчлененный звуко-смысл. Фолика стихотворения может индуцировать не только звуковые, но и сопряженные с ним чувственно-предметные образы (цвет, запах, вкус и др.). Экспериментально установлено, что звуки вызывают устойчивые цветовые, обонятельные, вкусовые и иные ассоциации. Срабатывает и обратная связь (цвет, вкус, запах ассоциируются со звуковыми явлениями)⁴³. Поскольку цвет, запах, вкус (особенно цвет) сами по себе могут являться символами, то звук в рассматриваемом аспекте выступает в качестве своеобразного «квазисимвола» (символическая схема «звук-цвет-смысл», «звук-запах-смысл» и т.д.). Наконец, параметры обычно «вписаны» в графику произведения (многоточие, отточие, эллипс, вопросительный и восклицательный знаки и др.) В данном случае графема явл-

⁴¹ А. Ф. Лосев, *Форма. Стиль. Выражение*, с. 266.

⁴² А. П. Журавлев, *Фонетическое значение*, Ленинград 1974, с. 142.

⁴³ В. Н. Клешикова, *Вкусная музыка и консервированная сирень*, „Русская речь” 1996, № 6, с. 19-24; Л. Н. Миронова, *Цветоведение*, Минск 1984, с. 189-190; Андрей Вознесенский, *На виртуальном ветру*, Москва 1998, с. 466-468.

яется оболочкой как бы «застывшей» фонемы (символическая схема «графика-звук-смысл», «графика-звук-цвет-смысл» и др.). Ограниченные рамки статьи, однако, не позволяют остановиться на этих вопросах подробнее.

S U M M A R Y

The definition of sound symbol has been given. Ways of expressing artistic information from letter-sound combination without direct lexical meaning have also been explained. The mechanisms relating to latent links of sound and soundless images in poetry have been analyzed. The author mentioned positive reasons which radical sound symbolists (A. Biely, V. Hlebnikov and the others) had considered to form special poetic sound-language.