

ЗВУКОВАЯ ТКАНЬ ПОЭЗИИ СЮРРЕАЛИСТОВ: ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

SOUND TEXTURE OF THE SURREALIST POETRY: PHONOSEMANTIC ASPECT

Прадивлянная Л.Н.,

*кандидат филологических наук,
докторант кафедры общего языкознания и германистики
Национального педагогического университета
имени М.П. Драгоманова*

Статья посвящена проблемам создания образа в сюрреалистической поэзии. В работе очерчены ключевые положения эстетики сюрреализма, принципы автоматического письма, а также проанализирована новая роль автора в стихотворении. На материале поэтических текстов британского поэта Дэвида Гаскойна рассмотрены лексические и фоносемантические способы создания сюрреалистического образа, сделана попытка выявить, какую роль играет содержательность звуков речи в поэтическом произведении.

Ключевые слова: сюрреализм, Андре Бретон, автоматическое письмо, сюрреалистический образ.

Стаття присвячена проблемам створення образу в сюрреалістичній поезії. В роботі окреслені ключові положення естетики сюрреалізму, принципи автоматичного письма, а також проаналізовано нову роль, яку набуває автор сюрреалістичних віршів. На матеріалі поетичних текстів британського поета Девіда Гаскойна розглянуті лексичні та фоносемантичні способи створення сюрреалістичного образу, зроблена спроба виявити, яку роль відіграє змістовність звуків мови в поетичному творі.

Ключові слова: сюрреалізм, Андре Бретон, автоматичне письмо, сюрреалістичний образ.

The article is devoted to the problems of an image in surrealist poetry. The paper outlines the key points of surrealist aesthetics, the principles of automatic writing, and also analyzes the new role of a poet in a surrealist verse. The author examines the lexical and phonosemantic ways of creating a surrealist image in the texts of the British poet David Gascoigne, an attempt is made to reveal sounds semantics in a poetic work.

Key words: surrealism, Andre Breton, automatic writing, surreal image.

Постановка проблемы. Американский поэт-лауреат Роберт Пински в своих многочисленных интервью и статьях сравнивает чтение поэзии с путешествием по воображаемому ландшафту, где образы, ритм, звуки играют роль своеобразных ориентиров, подобных названиям улиц, которые помогают погрузиться в атмосферу, настроение стихотворения, а их чрезмерная сложность оправдана их возможностями [1]. В поэзии каждая строчка – это «линия высокого напряжения» [2, с. 523], уплотненность ее формы объясняется ее многомерностью: «референциальное и коннотативное измерения поэзии существенно дополнены еще одним – звуковым» [2, с. 550]. Поэзия, прежде всего, «сделана из звуков языка» [1]. Это вербальное искусство, в котором взаимодействие формы и содержания, связь звука и смысла приобретают особое значение.

Постановка задания. Объектом нашего исследования является такая важная категория лингвопоэтики как образ, предметом – его лексико-фонетическая реализация в тексте. Цель работы – изучение лексических и фонетических способов создания образов, заданных как системой языка, так и системой текста. Понимая, что

языковое восприятие не может ограничиваться лишь уровнем лексики, мы попытаемся выявить, какую роль играет содержательность звуков речи в поэтическом произведении и выявить их семантические возможности.

Анализ последних исследований и публикаций. Как известно, связью звука и значения в слове занимается фоносемантика – наука, интерес к которой не ослабевает, не смотря на достаточно длительную историю изучения феномена звукоизобразительности языка (труды Э. Сепира, Р. Якобсона, А.П. Журавлева, В.В. Левицкого, С.В. Воронина и других). Многочисленные исследования соотношений содержательных и структурных элементов языка выявили «наличие более фундаментального, психологически первичного символизма» [3, с. 324], чем простая референция значений, который Э. Сепир, «в силу отсутствия лучшего термина» назвал «фонетическим символизмом» [3, с. 330]. Американский лингвист предположил, что причиной его существования могут быть акустические и кинетические факторы.

Статистические исследования, проведенные современными учеными, позволили выявить основные содержательные характеристики звуков

по самым разнообразным признакам – силы, подвижности, размера, эмоционального восприятия. Одним из самых интересных аспектов звуко-символизма стало изучение цвето-звуковой картины мира (работы Л.П. Прокофьевой, А.П. Журавлева, Т.И. Шуришиной).

Как в любой развивающейся науке, многие вопросы еще вызывают дискуссии – от природы данного явления до фоносемантических универсалий. На наш взгляд, ощущается также недостаток практических исследований, подтверждающих имеющиеся теории.

В этой связи большую помощь могут оказать наблюдения над проявлениями звукового символизма в поэзии. Об анализе «поэтической звуковой ткани» писал Р. Якобсон, считавший, что в поэзии «внутренняя связь между звучанием и значением из скрытой становится явной» [4, с. 224]. При этом ученый призывал избегать простых числовых подсчетов и указывал на необходимость учитывать не только фонологическую структуру языка изучаемой поэзии, но и различия в рамках поэтической традиции [4, с. 225].

Сюрреалистическая поэзия всегда была достаточно сложной для восприятия. Возникнув во Франции в начале XX в., сюрреализм, как многие авангардные школы, представлял собой открытый бунт против идеалов «классически-прекрасного искусства» [5, с. 3], которому противопоставил «чистый психический автоматизм» и учение З. Фрейда о бессознательном. Стремясь к «разрушению всяких кодов» [6, с. 386], отбросив рациональное мышление и логику, веря в то, что «в глубинах нашего духа дремлют некие таинственные силы» [7, с. 431], овладение которыми позволит «бесповоротно разрушить все иные психические механизмы и занять их место при решении главных проблем жизни» [7, с. 443], сюрреалисты начали «разработку новых идей, связанных по преимуществу с поэтическим осмыслением сновидений и их научной интерпретацией» [8, с. 472].

Именно на грани сна и реальности рождается сюрреальность, в поиске которой поэты обращаются к автоматическому письму и потоку свободных ассоциаций с целью «извлечь» из бессознательного истинные образы. Для этого основатель движения Андре Бретон рекомендует «фиксировать внимание на более или менее отрывочных фразах, которые при приближении сна, в состоянии полного одиночества становятся ощутимыми для сознания» [7, с. 438]. А далее, как комментирует Р. Барт, рука должна записывать «как можно скорее то, о чем даже не подозревает голова» [6, с. 386]. Образы, которые при-

ходят в таком состоянии, по мнению Бретона, отличаются «глубокой эмоциональностью» и «столь высоким качеством», что их невозможно получить «даже в результате долгой и упорной работы» [7, с. 441].

Такая поэзия нам кажется особенно интересным материалом для изучения «звуковой ткани» произведения. Ведь, как указывает А.П. Журавлев, «фоносемантика – ореол подсознательный, почти не осознаваемый людьми. Они оперируют им интуитивно, подсознательно» [9, с. 148]. Сюрреалистические автоматические образы могут приоткрыть завесу над некоторыми «аспектами языкового подсознания, языковой интуиции» [9].

Прислушиваясь к голосу бессознательного, поэт-сюрреалист выполняет функцию проводника: «Мы <...> стали глухими приемниками множества звуков, доносящихся до нас, словно эхо, люди, превратившиеся в скромные *региструемые аппараты*», – писал Бретон [7, с. 444]. Поэт максимально объективен, он только фиксирует на бумаге свой ассоциативный поэтический поток, он ничего не поясняет, не навязывает смыслов, ничего не зашифровывает для читателя, который, традиционно, должен был бы разгадывать и интерпретировать написанное. «Автором становится читатель» [10, с. 38]. Именно на читателя направлена «эмоциональная сила образа» (Бретон). Отсюда, однако, и многообразие прочтений и интерпретаций сюрреалистической поэзии, если вообще эту поэзию, написанную в духе протеста против установленной языковой системы, можно интерпретировать. Остается, по А.П. Журавлеву, «бессознательно опираться на физические свойства звука» [9, с. 23]. Здесь мы предлагаем свои наблюдения над текстами данной поэзии, веря в тонкое чутье поэтов к звукам речи и к смысловой стороне языка.

Значительную помощь в работе с текстами на русском и украинском языках представляют разработанные на основе теоретических трудов лингвистов-фоносемантиков программы (например, проект ВААЛ), позволяющие быстро оценить впечатление, которое производят как отдельные слова, так и стихотворения в целом. К сожалению, подобных систем в английском языке еще нет. Отметим только быстро развивающийся сайт американской исследовательницы Маргарет Магнус, разрабатывающей словарь английских звуков [11].

Изложение основного материала. Материалом для нашей работы послужили сюрреалистические тексты Д. Гаскойна, вошедшие в сборник *Man's Life is This Meat*.

Дэвид Гаскойн – британский поэт, чье увлечение сюрреализмом было «необходимым, но коротким путешествием к свободе» [12, с. 13]. Сам поэт так описывает этот период своей жизни: «Я пытался освободить мой ум от мыслей и записывать все подряд, что приходило в голову. Это как сеанс психоанализа <...> люди имеют целые скопления образов в умах, и они в таких сеансах выходят наружу. Все, что выходит, является уникальной комбинацией новых слов и образов. Сюрреалистическое письмо – это культ спонтанности» [12, с. 67].

Стихотворение *Purified Disgust* (Очищенное отвращение) – одно из самых ярких проявлений сюрреалистического микрокосмоса поэта:

*An impure sky
A heartless and impure breathing
The fevered breath of logic
And a great bird broke loose
Flapping into the silence with strident cries
A great bird with cruel claws* [13, с. 8]

Это первая из четырех строф стихотворения, написанного свободным стихом. Строфу условно хочется поделить на две равные части: первые три строки насыщены абстрактными образами – *heartless breathing, impure breathing, fevered breath of logic*, и даже слово конкретного значения *sky* в контексте – *an impure sky* (какое-то нечистое / непристойное небо) приобретает, ретроспективно, в читательском восприятии, абстрактные характеристики.

Вторая часть строфы наполнена образами конкретной семантики: *great bird, cruel claws, strident cries*, создающими контраст с абстрактными понятиями ее первой половины.

Особое внимание привлекают лексические и фонетические повторы: в первой части – *impure sky – impure breathing*, а затем *impure breathing – fevered breath* (интересен фонетический переход длинного ударного звука [i:] в слове *breathing* к длинному [i:] в лексеме *feveredi* короткому [e] в *breath* – своеобразный фонетический enjambment на нижнюю строку).

Не менее интересны звуковые повторы во второй части строфы: еще один фонетический перенос, но в этот раз согласных звуков [br] в слове *breath* на близкие по звучанию лексемы в следующей строке *And a great bird broke loose*: [grt], [bd], [brk]. Аналогичный перенос – *loose* [ls] на следующую строку *Flapping into the silence with strident cries*: [fl], [sls], [str], [krz]. И как финальный аккорд – последняя строка: *A great bird with cruel claws*, объединяющая все повторы [grt], [bd] – [krl], [klz]. Сходные

по звучанию слова не только создают мелодику стиха. Сближаясь по звучанию, по мнению Р. Якобсона, они сближаются и по значению, приобретают параномастические характеристики и воспринимаются как одно органическое целое [4, с. 222].

Важно, что звуковая ткань строфы дополнительно усилена благодаря своеобразному интонационному рисунку. Единственная строка, в которой можно идентифицировать метр – третья: *The fevered breath of logic*, написанная достаточно традиционным для английского языка трехстопным ямбом, становится фоном, на котором отчетливо выделяются спондеи: две ударные стопы подряд – *impure sky, impure breathing*, и даже четыре – *a great bird broke loose*, а также отчетливое разбиение цезурой последней строки на две части с двумя спондеями в каждой – *A great bird // with cruel claws*.

На наш взгляд, такие фонетически и интонационно выделенные лексемы приобретают особую семантическую нагрузку. Мы их условно назовем «сигнальными» или «опорными» словами сюрреалистического текста и именно на них в дальнейшем будем ориентироваться в поисках смысла. Именно данные звуковые лексемы, попадающие в «ударное» звуковое поля читателя, а не все гласные и согласные ряда, кажутся нам носителями смыслов.

С точки зрения цвето-звуковых соответствий среди звуков первой строфы наиболее частотны и ярко выделяются согласные [r], [b], [l], [s], [k], «раскрашивающие» стихотворение в красные ([r], [k]) и желтые ([l], [s]) тона с небольшим количеством голубого [b] (мы опираемся на результаты исследования цвето-звукового символизма Л.П. Прокофьевой [14]). Наиболее высокочастотный согласный [r] (8 опорных позиций) имеет характеристики грубой, активной энергии, нетерпеливой и не гибкой. Маргарет Магнус называет его самым «маскулинным» из всех согласных звуков [11].

Большинство гласных – это звуки переднего ряда [i:], [e], [æ], [ei] (*breathing, fevered, breath, great, bird, flapping*), передающие светлые цветовые оттенки [15, с. 55]. На их фоне особенно сильно выделяются два «темных» слова с ударными гласными заднего ряда низкого подъема: *heartless* [ˈhɑ:tləs] и *claws* [klɔ:z]. В этой связи хочется напомнить слова Р. Якобсона: «хотя ведущая роль повторяемости в поэзии подчеркивается вполне справедливо, сущность звуковой ткани стиха отнюдь не сводится просто к числовым соотношениям: фонема, появляющаяся в

списку только один раз, в ключевом слове в важной позиции на контрастирующем фоне может получить решающее значение» [4, с. 225]. Такие «сигнальные» слова как *heartless* и *claws* (безжалостные – когти), выдвинувшись фонетически, дополняют образ птицы, вырвавшейся на свободу (*brokeloose*) и парящей на фоне тревожного красно-желтого неба (*animpuresky*) дополнительными коннотативными характеристиками.

Нельзя не обратить внимание на строку *Flapping into the silence with strident cries*. Она интересна своим звуковым рисунком – это единственная строка, начинающаяся ударной стопой: **flapping** и звукоподражательной лексемой, передающей глухой звук больших крыльев. Широкий низкий гласный [æ] несколько подавляет сонорный [l] и мы отчетливее слышим фрикативные [f], [p], которые дальше развиваются в повтор [s] – *silencestrident*. Трехкратный повтор [ai] в ряду лексем *silencewithstridentcries* звучит как крик человека или животного. Интересно, что лексически звуковая ткань создается нарастанием от лексемы низкого глухого звука крыльев в слове *flapping*, врывающего в тишину (*silence*), заполняя ее максимально громко (*stridentcries*).

Размеры статьи не позволяют нам сделать полный анализ стихотворения Дэвида Гаскойна. Однако уже в первой строфе отчетливо прослеживается явная связь между звуком и его значением, позволяющая выделить «сигнальные» слова, которые, возможно и отражают основное содержание текста.

Приведем небольшой отрывок из еще одного стихотворения Гаскойна:

white curtains of infinite fatigue
dominating the star born heritage of the colonies
of St Francis
white curtains of tortured destinies
inheriting the calamities of the plagues
of the desert encourage the waistlines of women
to expand
and the eyes of men to enlarge like pocket-cameras
 (Авторская пунктуация полностью сохранена – Л. П.)

Отрывок взят из стихотворения *And the Seventh Dream is the Dream of Isis*, написанного свободным стихом. Семантически здесь особое значение вновь приобретают часто используемые спондеи, «сбивающие» разме-

ренную мелодию длинных строк и привлекающие особое внимание к «ударным» лексемам: *star born heritage* (слитное прочтение *star born* прозвучит как омонимичное *stubborn* – упрямый), *waistlines* и аналогично далее по тексту *nail-scissors*, *deathbeds*, *rich spinsters*, *blood red lilies*, *white birds fly*, *ill-fame*. Выделенные интонационно лексемы (в большинстве, контекстуальнопейоративной коннотации) приобретают дополнительную смысловую нагрузку, знаковый характер (в данном случае, возможно, говорят о бессмысленной жестокости мира), становясь своеобразными «опорными» пунктами сновиденческого нарратива.

Звуковая ткань отрывка насыщена гласными звуками переднего ряда [i:], [i], [e], [æ], [ei], [ai] – *white*, *infinite*, *fatigue*, *dominating*, *heritage*, *Francis* т.д., на фоне которых отчетливо звучат тяжелые темные звуки заднего ряда: *starborn*, *tortured*, приобретающие дополнительную семантическую нагрузку.

Выводы. Хочется согласиться с исследователями, отмечающими отказ от мелодичности в сюрреалистическом стихе через частое использование глухих согласных и коротких гласных звуков. Поэты предпочитают ориентироваться на визуальный эффект (мы скорее *видим* сны). Специфический рисунок создается не только лексическими, но и фонетическими повторами, интонационными средствами, которые, становясь «опорными» при восприятии текста, способны нести дополнительное значение.

Таковы, в целом, особенности сюрреалистического стиха. Стих этот требует постоянного внимания со стороны читателя, который может получить удовольствие или неудовольствие от его содержания, но не сможет быть равнодушен к тому, как он написан. Мы не беремся интерпретировать, о чем говорит Гаскойну его бессознательное. Как заметил Р. Пински, «можно наслаждаться картиной, не понимая, что она символизирует... Поэзия апеллирует к телу и уму читателя на самом интимном и личностном уровне» [1]. А по А.П. Журавлеву, «звуки – это живая плоть стиха» [9, с. 77]. «Вдумайтесь, – пишет ученый, во взаимопроникновение разных видов творчества – музыки звуков, поэзии слов и красок живописи, почувствуйте гармонию их слияния, и вы постигните единый смысл искусства» [9, с. 117].

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ:

1. Interview with Robert Pinsky. URL: www.resonancepub.com/interview5.htm.
2. Perrine L. Literature: structure, sound, and sense. New York, 1983. 1492 p.
3. Сепир Э. Об одном исследовании в области фонетического символизма. *Избранные труды по языкознанию и культурологии*. Москва, 1993. 654 с.
4. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм: «за» и «против». Москва, 1975. С. 193–230.
5. Бердяев Н.А. Кризис искусства. (Репринтное издание). Москва, СП, 1990. 48 с.
6. Барт Р. Семиотика. Поэтика (Избранные работы). Москва, 1989. 616 с.
7. Бретон А. Манифест сюрреализма 1924 года. *Хрестоматия по культурологии*. Москва, 1998. С. 426–446.
8. Гальцова Е.Д. Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры. *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.) Теория. История. Поэтика*: в 2 кн. Кн. 1. Москва, 2010. С. 471–529.
9. Журавлев А.П. Звук и смысл. Москва, 1991. 155 с.
10. Степанов Ю.С. Семиотика и Авангард: Антология. Москва, 2006. 1166 с.
11. Margo's Magical Letter Page. URL: <http://www.trismegistos.com/>.
12. Scott R.L. David Gascoyne. From Darkness into Light: A Study of Poetry 1932-1950. PhD thesis. Newcastle, 2002. 346 p.
13. Gascoyne D. Collected Poems. London, 1965. 164 p.
14. Прокопьева Л.П. Цвето-звуковая ассоциативность в языковом сознании и художественном тексте: универсальный, национальный, индивидуальный аспекты: автореф. дис. ... док. филол. наук: 10.02.19 Саратов, 2009. 48 с.
15. Шуришина Т.И. Актуальные проблемы стилистики текста (цветофоносемантический аспект). Черновцы, 1999. 96 с.