

УДК 811.11'(342+38)

## СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКИЕ ПЛОСКОСТИ СЛАВЯНСКОГО ЗВУКОСИМВОЛИМА

**Юлия Васильевна Юсип-Якимович**

**к. филол. н., доцент кафедры словацкой филологии**

**Ужгородский национальный университет**

88000, Украина, г. Ужгород, ул. Университетская, 14. jusypju@gmail.com

Статья является продолжением ряда исследований автора, посвященных фоностилевому измерению славянского литературного символизма. На материале стихов представителей славянского символизма анализируются особенности звукового уровня символистского поэтического текста с точки зрения структурно-семиотического подхода. В модели мира славянских символистов доминирующими являются слуховые впечатления. Акустическая картина мира, основанием которой является звуковой пейзаж, рассматривается как фрагмент языковой картины мира, выраженной такими фонетическими средствами, как звукопись, оноματοпея, ассонансы, аллитерации, внутренние рифмы.

**Ключевые слова:** славянский символизм; звуковой пейзаж; акустическая картина мира; поэтический язык; слуховые впечатления; доминанта; фонетические средства; оноματοпея.

В эпоху модернизма на рубеже конца XIX – начала XX вв. в славянских литературах наблюдались общие тенденции, сопровождавшие зарождение однотипных родственных литературных течений: становление нового мировоззрения, новой эстетики, нового языкового мышления; общность проблематики, общие тенденции в развитии поэтики, новой поэтической техники.

«Модернизм на протяжении всего времени своего существования был представлен большим числом литературных школ и направлений, среди которых только символизм, возникший во Франции, получил в свое время более широкое международное распространение» [Жирмунский 1979: 145].

Символисты, в частности, стремились выработать новый язык, новую поэтическую технику, новый стиль. Новое содержание литературы требовало новых форм. Новое мироощущение порождало новый смысл. В Брюсов отмечал: «Новое содержание не может быть адекватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы». И далее: «Поэтам-символистам предстояло найти новые средства изобразительности, так как прежние перестали соответствовать современности. Все это привело к созданию нового стиля, существенно отличного от прежних, а в области стихов – к созданию новых ритмов и новой звучности, <...> потому что только новыми приемами она (поэзия) будет в силах заговорить на новом языке» [Брюсов: электр. ресурс].

Доминантой поэтики славянских символистов, наш взгляд, является **звуковой пейзаж как способ восприятия мира**. Р.О. Якобсон считал, что «доминанту можно определить как фокусирующий элемент художественного произведения: она руководит, определяет и трансформирует другие компоненты» [Якобсон 1976: 56]. «Искать доминанту мы можем не только в поэтическом произведении отдельного художника и не только в поэтическом каноне, совокупности норм какой-либо поэтической школы, – отмечал Р. Якобсон, – но и в искусстве исследуемой эпохи, рассматриваемой как единое целое» [там же: 57].

Термин «звуковой пейзаж» (*le paysage sonore*) который мы используем в работе, принадлежит Р.М. Шаферу. Исследователь в книге, посвященной описанию мира с помощью звуков, терминами «звуковой пейзаж» и «звуковой ландшафт» (“*soundscape*” и “*soundshaft*”) описывал городской и сельский звучащие пейзажи, выделяя разрушающие человека техногенные шумы и умиротворяющие природные звуки [Schafer 1977]. Для обозначения звуковой картины мира в языкознании употребляются также термины *фонетическая картина мира*, *фоносемантическая картина мира* (языковая картина мира, отраженная в языке с помощью фоносемантических единиц) [Шляхова 2014: электр. ресурс].

В мироощущении славянских символистов, отразившемся в текстах их произведений, преобладают слуховые впечатления, ставшие доминантой творчества. Поэтому в символистских произведениях, прежде всего, была репрезенти-

рована **звуковая картина мира**, являющаяся, по нашему мнению, фрагментом языковой картины мира символистов, выраженной фонетическими средствами (звукописью, оноματοпеей, ассонансами, аллитерацией, внутренними рифмами, которые воспроизводят звучащий пейзаж окружающей среды в поэзии славянских символистов).

Как известно, понятие языковой картины мира восходит к идеям В. фон Гумбольдта и его последователей, к теории лингвистической относительности Сепира – Уорфа, а также к взглядам Г. Штейнталя, М. Лацаруса, И. Герберта, А. Поттебни, И. Франко. Сам термин «языковая картина мира» (*Weltbild der Sprache*) был введен в научный обиход немецким лингвистом Й.Л. Вайсгербером в 30-е гг. XX в. и употребляется в науке почти сто лет.

С.С. Шляхова относит к основным свойствам языковой картины мира 1) способ концептуализации мира; 2) системность, конкретность, целостность; 3) пластичность, подвижность, поливариантность; 4) космологичность и антропоморфизм; 5) единство статики и динамики, стабильности и изменчивости; 6) единство конечного и бесконечного, 7) единство универсального и идиоэтнического; 8) субъективизм; 9) лакунарность; 10) наглядность и образность. Она также считает, что существует особая **фоносемантическая картина мира**, «под которой понимается часть языковой картины мира, эксплицированной в языке фоносемантическими средствами, основное из них – иконическая (звукоподражательная (ономаптоя) и звуко-символическая) лексика» [Шляхова 2014: электр. ресурс].

В современных исследованиях понятие «звуковая языковая картина мира» еще не получило системного описания. Терминологический разноречивостью свидетельствует о неразработанности данного вопроса в лингвистике. В целом ученые связывают формирование звуковой картины мира с процессом семиотизации той части пространства, которая воспринимается слухом. Эта проблема становится все более актуальной, находится в разработке, *in progress* [Цивьян 1999: 146].

Звуковой пейзаж как часть пространства мы считаем основным источником акустической картины мира славянских поэтов-символистов, поскольку в поэзии символистов образы природы занимают ведущее место. Поэзия символизма открыла новые способы изображения поэтического настроения. Посредством детального выписывания мелочей пейзажа, в том числе звукового, символистам удавалось передавать оттенки состояния природы. Образы природы стали основой для репрезентации мировоззрения поэтов-символистов.

В польской литературе К. Тетмайер создал образцы пейзажной лирики Татр, в которой доминировали осенние, мглистые, сумеречные краски; образ был инструментированный, ритмизированный. Чувственное переживание мира через колористически наполненный пейзаж передавали Я. Каспрович, Л. Стафф, М. Вольска, Б. Островска.

В сербской литературе лучшая часть поэзии Й. Дучича связана с природой. Звуковые образы ветра, дождя, шума ночных тополей стали символами, наполненными философским смыслом. В. Раич, С. Лукович, Д. Срезоевич при помощи музыкальности стиха создали в своих произведениях импрессионистические пейзажи.

По мнению Л.Н. Будаговой, «стремление увидеть некие смыслы и сущности, всмотревшись в изменчивый мир явлений, проникнуть вглубь, за грань эмпирического обострило восприимчивость художника – и не только интуицию, но и зрение, слух, обоняние, все органы чувств, осуществляющие контакты с материальным миром. Не случайно развитию символизма сопутствует освоение техники импрессионизма с его повышенным вниманием к оттенкам и нюансам в состоянии природы <...> расцвет пейзажной лирики, в которой выражены непосредственные чувства земных людей и господствует <...> живая природа Татр, Балкан, Адриатики или озерного южночешского края (стихотворения А. Сова, И. Краско, К. Тетмайера, Й. Дучича, П. Яворова и др.). Именно из недр рубежа веков, из его течений вырвались и заструились в славянских литературах потоки совершенной лирической поэзии» [История литератур западных и южных славян 2001: 22].

А. Белый отмечал, что «в образах, данных природой, слышатся художнику зовы Вечного; природа для него есть действительное, подлинное воплощение символа: природа, а не фантазия – лес символов; погружение в природу есть вечное углубление видимости; лестница углубления – лестница символов. Художник воспроизводит **вечное** в формах, данных природой; в работе над формой – смысл искусства; соединение в одной художественной форме черт, разбросанных во многих природных формах, создание типических форм, форм-идей – вот символизм этого рода творчества: таков символизм Гете. Это путь так называемых классиков искусства. От образа природы, как чего-то данного извне, к образу природы, как чего-то понятого изнутри – вот путь классического творчества» [Белый 1908: электр. ресурс].

Д. Обломиевский о звуковом пейзаже у П. Верлена пишет: «В лесах ему чудится не шум

урагана, бури, а шепот, шелест, щебетанье, трепет. Звук рояля слаб, он угасает, долетая до окна...» [Обломиевский 1973: 149].

Слуховые импресии возникают через звуковые ассоциации, которые, в свою очередь, являются основой для звуковых музыкальных образов, для мелодичности высказывания. «Образ звука непосредственно связан с образом предмета в форме слуховых ассоциаций», – писал А.А. Потебня [Потебня 1892: 136]. Преобладание слуховых импресий и их оттенков над другими можно считать стилевой доминантой символизма.

Для нового символистского мироощущения были важны две тенденции – романтическая и натуралистическая. Изменения в эстетическом сознании связаны с обостренным восприятием действительности, способствовавшим тому, что «из примата наблюдения должен возникнуть примат впечатления... Это изменение лежит в основе импрессионизма, который является открытием потрясающего богатства мира, красок, и эта тенденция означала все большее приближения к природе. Еще шаг – и природа станет большим собранием символов, потому что богатство видения природы вызывает богатство настроений, которые рождаются с символической трактовки действительности», – пишет К. Вика [Вука 1959: 133].

Именно звуковой пейзаж вспоминает А. Белый как источник для дальнейшей работы над поэмой «Маски»: «Для того, чтобы написать четвертую главу («Масок») я целый месяц ждал метели. Надо было услышать эту главу музыкально... 8 декабря я положил перо... И только в январе замело, началась метель. Я вышел на крыльцо, целый день **прослушал**, просмотрел метель. После этого я смог сесть за работу. Я очень доволен некоторыми словами «Масок» – *вьор, вьорчивый* (видимо, речь идет о пятой главе – название главы «Свиристение вьюров») (цит. по: [Зайцев 1995: 376]).

Основа мелодичности выражения у символистов – доминирование слуховых впечатлений над зрительными. Воспроизведение звукового пейзажа порождает слуховые импресии, а из них создаются слуховые образы.

Звуковые впечатления порождаются слуховым восприятием. «Роль слуха в нашей психической жизни, – писал И. Франко, – велика. Мир тонов, шумов, шелеста, тишины – безграничен; он дает зверям и людям первую возможность объясниться... У людей на его основе выработался язык, первый, и очень богатый» [Франко 1898: электр. ресурс].

Особой художественной ценностью И. Франко считал ономатопоэтические образования, яв-

ляющиеся «мощным источником для художественной передачи звуковых впечатлений шелеста, криков, шумов, колоколов, ударов, капания, плеска, звона, свиста, щебета, топота, треска и т. д. – целая сокровищница человеческого опыта, наблюдений, взглядов и чувств» [Франко 1898: электр. ресурс]. Ономатопоэзия составляет звукоподражательную подсистему языка, базу звуковой языковой картины мира, основным средством экспликация звуковой картины мира в языке – мир звучаний. Ономатопоэзия способна отображать акустическую сферу бытия посредством своей фонетической семантики.

Без сомнений, звуковой пейзаж – это результат семиотизации действительности при восприятии и усвоении окружающего мира. Смыслы, порожденные семиотизацией, ложатся в основу формирующейся у поэта модели мира. Доминирующая роль звукового пейзажа обуславливает тот факт, что основой модели мира поэтов-символистов является акустическая звуковая картина мира.

«Генетически и типологически связанный с романтизмом, символизм унаследовал его притяжения к музыке, что следует из его ощущения и особенностей его поэтики» [Наливайко 2006: 30]. Представители символизма стремились «музыкально» передавать душевные состояния и эмоциональные веяния, оттенки и обертоны. Собственно, в символизме развиваются музыкальные ресурсы языка (языков), мелодичность. Это приводит к мобилизации звуковых или фонетических средств стилистики – от ритмомелодики до ассонансов, аллитераций, рифм, звукоподражаний, звукописи – приемов, при помощи которых мыслезвуки воплощаются в желаемые звукообразы.

При этом особое внимание поэты-символисты уделяли эвфонии. В. Брюсов считал, например, что ни один истинный поэт не забудет позаботиться о благозвучии своих стихов: «Эвфония превращает речь в речь поэтическую. Поэт обязан внимательно изучить законы эвфонии, звукописи» [Брюсов: электр. ресурс]. Во втором сборнике «Русских символистов» В.Я. Брюсов публикует стихотворение «Шорох», которое становится воплощением программы символистов, образцом звукоподражания и концентрированной аллитерации на шипящие, передавая звуковой образ шелеста камыша: *Шорох в глуши камыша, / Шелест – шуршанье вершин, / Шум в свежей чаще лощин, /...Шумом в глуши камыша, / Шелестом вешних вершин, / Шорохом в чаще лощин* [там же].

При помощи шипящих, например, украинский символист В. Пачевский создает звукообраз тихо-

го плеска волн: *море в чайку плеще, ще тихіше буйний вітер шепче...* [Пачовський 1984: 179].

Звукописью чешский поэт А. Сова передает эхо вечернего колокола в поэзии «Закат» (фоностилемой [o]): *Sám vyšel jsem si do poli/Vstříc šuměly mi topoly, / den že byl v sklonu, / v tichém stonu v něm rozlily se zvuky zvonu, / pár měkkých zmlkajících tónů, / letících echem v náhlém skonu, / přes keře, strůmy, přes stvolý, / hasnoucí hloubko v údolí* [Sova 1959: 45].

Одна и та же фоностилема может выражать один и тот же звукообраз в поэзии разных славянских поэтов-символистов. Например, аллитерацией [r] воспроизводятся звуки грома, бури.

У украинских символистов: *Грізно ревом бурі / В стіни – мури* [Чупринка 1991: 147]; *Я вітаю бурі, грози / Як грюкне в небі грім* [Там же: 73]; *«Буря рве надземні ризи, ... / Котить, крутить, кида, пута, ... / Грім небесний мертвих буде»* [Філянський 1988: 197].

В основе акустической картины мира лежит денотативное пространство звукового ландшафта. Это звуки неживой и живой природы.

Дальнейшее сравнительное исследование единиц, имеющих единство звучания и значения, позволит установить национально-культурную специфику акустических картин мира, в которых отражается зафиксированный нами в славянской поэзии символизма звуковой пейзаж, обладающий широким диапазоном: эхо колокола, шум дождя, раскаты грома, свист, вой ветра, плеск ручьев, волн, воркованье горлиц, стрекотание кузнечиков, перезвон кос на сенокосе, шелест тополей, звучание струн, шелест рощи, гудение пчел, шум водопада, шум наводнения, шелест ив, трепет осины, шепот камыша, осоки, шум сосен, нытье чаек, пение птиц, крик журавлей, пение синицы, трель, пугуканье совы, звуков удода, ржание, топот лошадей, плеск весла и т.д. Это общие семиотические плоскости в символизме: они составляют языковую универсалию и сходны по способу выражения, т. е. выражаются фоностилевых средств – звукописи, ономотопеи, ассонансов, аллитераций, рифм, ритма.

Опора на семантику дает возможность максимально раскрыть широкую совокупность системно обусловленных структурных характеристик языка и, как результат, пролить свет на проблему взаимоотношения языка и мышления, нового языкового мышления в новую эпоху.

Структурно-семиотические плоскости в славянском символизме представляют собой систему фонических когний, в которых четко прослеживается взаимосвязь звучания со значением. Когнитивная функция языка в стихотворном тексте проявляется через семантизацию звукового

уровня поэзии. Славянские символисты начали интенсивно культивировать способность отдельных звуков вызывать слуховые образы. Это дало возможность расширить выразительные возможности славянского поэтического дискурса.

Большинство стихотворных произведений представителей славянского символизма конца XIX – начала XX вв. (в русской литературе К. Бальмонта, В. Брюсова, Д. Мережковского и других представителей Серебряного века.; в украинской – Г. Чупринки, В. Пачевского, М. Филянського, П. Карманского, Н. Вороного, Б. Лепкого, О. Олеся; в болгарской – П. Славейкова, П. Яворова; в польской – К. Тетмайера, С. Пшибишевского; в хорватской – В. Назора, И. Цанкара; в чешской – А. Сова, К. Главачека, О. Бржезины и др.; в словацкой – И. Краска, В. Роя, Я. Есенского и др.), невозможно анализировать, не принимая во внимание звуковой пейзаж, символику звучаний, поскольку именно звуковая организация поэтического текста является структурной и смысловой основой этих произведений.

#### Список литературы

*Белый А.* Символизм. 1908. [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0013.shtml](http://az.lib.ru/b/belyj_a/text_0013.shtml) (дата обращения: 10.10.2015).

*Брюсов В.* Русские символисты // Собр. соч.: в 7 т. Т. 6: Статьи и рецензии. Далекие и близкие. Miscellanea. [Электронный ресурс]. URL: <http://wysotsky.com/0009/043.htm#604> (дата обращения: 10.10.2015).

История литератур западных и южных славян: в 3 т. М.: Индрик, 2001. Т. 3: Литература конца XIX – первой половины XX века (1890-е годы – 1945 год) / отв. ред. Л. Будагова. 991 с.

*Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. М.: Наука, 1979. 493 с.

*Зайцев П.Н.* Воспоминания об А. Белом / публ. В.П. Абрамова // Литературное обозрение. 1995. № 4/5. С. 77–104.

*Наливайко Д.* Теорія літератури й компаративістика. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 337 с.

*Обломиевский Д.* Французский символизм. М.: Наука, 1973. 299 с.

*Пачовський В.* Зібрані твори. Філадельфія; Нью-Йорк; Торонто: Об'єднання українських письменників «Слово», 1984. Т. 1: Поезії. 739 с.

*Потебня А.А.* Мысль и язык. Харьков: Типография Адольфа Дарре, 1892. 235 с.

*Філянський М.* Поезії. Київ: Рад. письм., 1988. 240 с.

*Франко І.Я.* Из секретів поетичної творчості // Літературно-науковий вісник. 1898. [Электрон-

ный ресурс]. URL: <http://www.ukrlib.com.ua/books/printzip.php?id=27&bookid=13> (дата обращения: 10.10.2015).

*Цивьян Т.* Отражение звукового пейзажа в языке и тексте (на материале русской загадки) // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М.: Индрик: 1999. С. 149–179.

*Чупринка Г.* Поезії. Київ: Рад. письменник, 1991. 482 с.

*Шляхова С.С.* Фоносемантическая картина мира: к постановке проблемы // Филологические заметки. 2014. Т. 1. [Электронный ресурс]. URL:

<http://philologicalstudies.org/dokumenti/2014/The%20%E2%80%98word%E2%80%99in%20historical-cultural%20contexts/15.%20Sljahova.pdf> (дата обращения: 15.10.2015).

*Якобсон Р.О.* Доминанта // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976. С. 118–124.

*Schafer R.M.* The Tuning of the World. N. Y., 1977.

*Sova A.* Květy intimních nálad a jiné básně. Praha, 1959.

*Wyka K.* Modernizm polski. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1959. 338 s.

## STRUCTURAL AND SEMIOTIC PLANE OF THE SLAVIC SYMBOLISM

**Yuliya V. Yusyp-Yakymovych**

Assistant Professor of Slovak Philology Department  
Uzhhorod National University

The article continues a series of the author's studies devoted to the phonostylistic dimension of the Slavic literary symbolism. On the basis of Slavic symbolic poems specific features of the phonemic level of a symbolic poetic text in the structural and semiotic aspects are analyzed. The Slavic symbolists' world image is dominated by auditory impressions. Phonic world image based on sound landscape is regarded as a fragment of linguistic world image expressed by such phonetic means as sound recording, onomatopoeia, assonances, alliteration, internal rhymes.

**Key words:** slavic symbolism; typology; sound landscape; phonic world image; poetic language; auditory impressions; dominant idea; phonetic means; sound recording; onomatopoeia.