

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

УДК 81'34:82.081

ЗВУК И ОБРАЗ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ ОЛЖАСА СУЛЕЙМЕНОВА*

Б.Г. Каирбеков

Студия «ГАФУ»

ул. Фурманова, 274, Алматы, Казахстан, 050059

Статья посвящена конструктивно важной части изобразительности поэзии — звучащей стороне стиха. Звук в поэтических текстах (1) О. Сулейменова, выполняя формообразующую функцию, становится содержательным элементом поэтики, главным инструментом, преобразующим внешний мир в художественный мир поэта.

Ключевые слова: звук, мелодика, звуковой образ (звукообраз), звукоряд.

Олжас Сулейменов — поэт громкого, звучащего слова.

Можно говорить о своеобразном «барьере» между собственным авторским чтением стихов и формальном соответствии стиха на бумаге. Многие читатели и литературные критики, отмечавшие эту условную границу, затрагивают тем самым позабытый уже спор немецких ученых о «филологии для глаз» (*Augenfilologi*) и «филологией для слуха» (*Ohrenfilologi*), наиболее авторитетным представителем которой был Эдуард Сиверс (2).

Теория Сиверса, основанная на понимании «мелодики стиха» как чередования повышений и понижений тона голоса, призывала к изучению звучащей материи речи, выделяя существенный элемент акустического впечатления и отгораживая существовавшие до нее неопределенные понятия мелодической лирики. Проблему звуковой материи художественной речи решили и развили на русской основе С.И. Бернштейн и Б. Эйхенбаум (3).

Экспрессивная мелодика, звучность стиха О. Сулейменова следует рассматривать не только как результат звуковой организации, так сказать, с формальной стороны поэтики, но, главным образом, как способ познания поэтом окружающего мира, как элемент миропознания, мировидения поэта. И в этом случае мы можем

* Рец. проф. У.М. Бахтикиреева (РУДН), проф. А.Г. Коваленко (РУДН).

Статья публикуется в авторской редакции. — *Прим. ред.*

говорить об изобразительной стороне художественного метода Олжаса Сулейменова (4) — лирике особого склада. Его произведения — психологическая повесть с одним героем, составленная из стихотворных фрагментов, объединенных сюжетом историко-эмоционального осмысления поэтического «я».

По мнению исследователей, «стихи, в особенности лирические, представляют собой сжатую и совмещенную форму звукословесного искусства... причем на каждом отрезке лирического пространства слово и словесный ряд становятся вместилищем одновременно и логико-понятийного, и образного, и эмоционально-оценочного, и ритмико-звукового начала, — не говоря уже о **величайших возможностях самого смыслового ряда дополнительно наращивать и разнообразить свою семантику** путем раскрытия внутренней формы слов, их взаимных столкновений, сопоставлений» (5) (выделено нами. — Б.К.).

Именно об этих «величайших возможностях смыслового ряда» и пойдет речь в нашей статье.

Начнем с простого звукового явления (или приема) в стихах О. Сулейменова — *ономатопеи* (звукоподражания) (6), которая, по утверждению Веселовского, отвечает «экономии внимания» (7).

Нам известна разница между обычным словом и ономатопеическим. Последнее в отличие от обычного не называет предмет, а «цитирует» (8) его.

В стихах О. Сулейменова часто встречаются сочетания следующего звукового порядка:

1. О конь! Он гогочет, как гусь... («О, конь!..»)
2. Марс. Наверное, — Марс!
У сарая откликнулся конь, —
Вороной мой Джульбар
Тихо звякнул железом узды... («Ночи августа...»)
3. — Ого! — заржала лошадь. («Полдень. Пустая мечеть...»)
4. Хрипло поет о любви старик... («Хрипло поет...»)
5. Пыль
И копытный цок.
Твой аргамак узнает,
Что такое атака,
Бросим
 робким
 тропам
 Грохот копыт в лицо!.. («Аргамак»)
6. Пес услышал спросонок:
— П-шел!
И — пинок.
Он клыками за ногу — р-раз... («Пес сидел на цепи...»)
7. Черный вожак,
ковыляя, несется,
И-и-и,
Выкипает кровь жеребца («Хромой кулан»).

Примерами явной ономастопеи в этих отрывках: «ого!» (№ 3), «п-шел!» (№ 6), «и-и-и» (№ 7) (9). В остальных случаях наличие лингвистического уровня позволяет в звуковой упорядоченности текстов видеть не столь звукоподражательный, сколь звуковой образ предметов. Проанализируем приведенные фрагменты стихов.

1. Звуковой аспект мира изображается описательно (гогочет (10)) и при помощи звуковых свойств самого языка (о-ко-го-го-гу). Ср.: «ого» в примере № 3). Цитирование гоготанья «спрятано» в сочетаниях слов. Даны сразу два объекта, которым во внешнем, внеязыковом мире присущ этот звуковой аспект (конь и гусь).

2. Звяканье узды — названо и передано при помощи звуковых свойств языка: Марс-Марс-Джультбарс. Звуковой повтор — арс в силу контекста рассматривается нами именно как передача звяканья узды: указано даже движение звука во времени (поэт произносит в тишине слово «Марс» и ему откликается звяканьем узды его конь. Откликнуться в контексте он может лишь звуковой переключкой своего имени «Джультбарс»). Даны: объект — описание — звуковой образ.

3. Звуковой аспект изображается описательно при помощи звукоподражательного слова «хрипло» (хрип).

4. Прямая цитата (-ого!) + описание (заржала) + предмет.

5. Описание (копытный цок) + цитата внутри рифмы (цо-цо); описание (стук копыт) не названо, цитата спрятана в сочетании слов (то-та-ко — така);

описание (грохот копыт) + скрытая цитата (бро-роб-троп-гро-коп).

6. Предмет (хозяин) не назван, есть прямая цитата: «п-шел!». Предмет (собака) + скрытая цитата записи рычания (р-р).

7. Прямая цитата (и-и-и) без указания предмета (в данном контексте: табун) и без описания.

На примере 5 стоит остановиться особо. Здесь представлен образ коня, притом скачущего. Переданы все звуковые аспекты образа: топот, цокот, грохот копыт (здесь они различаются звуковым контекстом).

Образное изображение скачки («Бросим робким тропам грохот копыт в лицо») тесно связано с передачей звуковой динамики образа.

Трудно выделить в этом единстве доминирующий элемент.

Любопытно признание самого поэта о работе над этим текстом: «Надо было **перевести стихи без оригинала** (выделено нами. — Б.К.), это должен был быть образ, что ли, стиха, народного стиха. Без конкретного оригинала нужно было добиться того, чтобы стихотворение получилось характерным, национальным. Самое характерное для степи — это конь. Над этим долго думать не надо было. Конь и всадник — это самый конкретный и любимый образ степной поэзии. Вдохновение, которое объединяет коня и всадника — атака. Это состояние я и хотел передать» (11). Как показывает анализ стиха, образ атаки является звуковым итогом-комплексом звукоподражательных повторов.

В ходе анализа, определяя звуковой образ, который имеет право на существование лишь на лингвистическом уровне, но без самостоятельной семантики (собственно сочетания «ко-го-го-гу», «арс-арс», «цо-цо», «бро-роб-троп-гро-коп»), мы употребили термин «скрытая цитата». Такая цитата имеет право на существование

лишь при наличии предмета-персонажа или намека, указания на него, иначе мы не можем говорить о звукоподражании (неизвестно, кому и чему подражать) (12).

Скрытые цитаты служат дополнительным вспомогательным средством в создании образа. К скрытым цитатам относятся сочетания смыслов, в которых названы предметы, а звук не упоминается вовсе, он возникает при самом процессе чтения, он мертв в тексте, пока мы не артикулируем этот текст, но стоит нам начать читать его вслух, как в нем оживает «запрограммированное» звучание и наше ухо отчетливо различает звуковые повторы.

Такой текст, в котором присутствуют повторы звукоподражательного характера, рассчитан на громкую декламацию. Он может произноситься и тихо (даже «про себя»), но обязательно должен произноситься, т.е. должна быть включена работа речевых органов (13).

В стихотворении «**Аргамак**», — пожалуй, наиболее характерном для раннего Сулейменова, — аллитерация Р в сочетании с повторенными Г (К) и Т становится композиционной осью, на которую нанизываются поэтом звуко-смысловые ассоциации ключевого образа «аргамак». Поэт опять-таки как бы рассыпает «звуковое содержимое» слова «аргамак» по всему стихотворению, превращая его тем самым в фоносемантический адекват, перевод этого слова-символа. Вот звуковой сюжет стиха:

Эй, половецкий край,	(КРА)
Ты табунами славен,	(АМ-А)
Вон вороные бродят	(Р-Р)
В ливнях сухой травы.	(РА)
Дай молодого коня,	(А-М-К)
Жилы во мне играют,	(М-ГРА)
Я проскачу до края,	(Р-А-КА-КРА)
Город и степь	(Г-Р)
Накреня.	(АКР-А)
Ветер раздует	(Р-Р)
Пламя	(АМА)
В жаркой крови аргамака.	(АРК-КР-АРГАМАКА)
Травы	
сгорят	
под нами	(РА-Г-РА-АМ)
Пыль	
И копытный цок.	(КА-К)
Твой аргамак узнает,	(АРГАМАК)
Что такое	
атака,	(АК-А-А-КА)
Бросим робким тропам	(Р-Р-К-М-Р-АМ)
Грохот копыт в лицо!	(ГР-К)

Стихотворение как бы поэтическое толкование словообраза «аргамак», его ассоциативный и экспрессивный портрет. Подобный «перевод» образа — частое явление в творчестве О. Сулейменова, и можно говорить о нем уже как о своеобразном художественном приеме поэта — его «филологическом» инструменте в создании нового произведения.

«Аргмак» в данном контексте — это «край, травы, ветер, пламя, жаркая кровь, атака». Эти слова обладают смысловой емкостью и притягательной силой ассоциативного сцепления, притяжение которых обуславливает и звуковое родство строк. Образы даны в динамике аллитерируемых согласных, составляющих само слово «аргмак». Ср.: «молодого коня» (МК), «во мне играют» (МГР), «проскачу до края» (РК-КР), «город накренья» (ГР-КР), «в жаркой крови» (РК-КР), «ветер раздует пламя» (Р-Р-М). Любопытно, что динамика эта отразилась даже в повторах слов: край—кра(й)я (как звуковые варианты этих слов: игра(й)ют—накренья), травы—травы, аргмак—аргамака, где меняются окончания и ударения.

Кроме того, автору удается здесь мастерски передать «грохот копыт», «копытный цок» и ржанье скакуна. Звукоподражание (реанимирование звука в образе) развивается здесь в таких звуковых направлениях:

- 1) БР-ГР-КР (ГР) — **край, бродят, играют, проскачу, до края, город, накренья, жаркой крови аргмака, бросим робким тропам грохот;**
- 2) Т-Т, ТК — **ты табунами, дай, травы, твой** (экспрессивное выделение анафор по вертикали), **что такое атака;**
- 3) П-П, ЦО-ЦОК — **пыль и копытный цок, цок** — в лицо;
- 4) БРО-РОБ-КОП — **бросим робким тропам, копыт.**

В этих звуковых сочетаниях нетрудно расслышать, благодаря семантической заданности контекста («подсказки» поэта) — хрип и ржанье коня, скачущего во весь опор. Образ коня, найденный и переданный поэтом в звуковой оркестровке согласных (ГР-КР-РК-РГ-ТР-БР), не сразу сложился именно в такой звуковой сюжет, каким он предстал перед нами. В «Антологии одного стихотворения» поэт признает: «этой работы (над окончательным текстом стихотворения «Аргмак»), навыков, которые я приобрел тогда, хватило на несколько книг».

Действительно, если в стихотворении «Аргмак» мы получаем аллитерацию Р как звукообраз скачущего коня, тот этот же образ в пространстве «степного» контекста развивается с явным ассоциативным посылом к этому первоначально найденному звукоряду в других стихотворениях поэта: «**кровь по крупу скакуна**» («Догони»), «**В стремя — хоп! / Отшвырнуть сомбреро! / Ветер черные волосы — в ключья! / Тюбетейку — на лоб, / Карьером, / Перепадом по тропам волчьим**» («Ришад, сын степняка»).

В этом же стихотворении строка «**В моих жилах грохочет холод**» также перекликается с образом коня: «жилы во мне играют», ведь для лирического «я» поэта органично слияние с образом коня. «**Вдруг — на курганах / Тучи храпящие ветер несут, / И-и-и, / Заливаются конским «ураном»**» («Хромой кулан»). И вновь слышен грозный топот и ржанье коней в половецком кличе «Ур-р!» («Бей!», перешедшее в русское «Ура!» — Б.К.) / **Кровь, пожарище, Ур-р!**» («Чем порадовать сердце?»).

Звуковой повтор варианта фонемы Р в стихотворении «Клятва» раскрывает семантику «**ярости, жажды мести**» и активно включается в столкновение ключевых слов: **продам-в жертву принесу-на распутье дорог-горло перехвачу-прощальное ржанье-не разбудит-с бурным ножом в руке-окровавленный-вспорет-оскорбленные-реке-продам.**

То же чувство ярости, как эмоционального содержания стихотворения «Молитва батыра Мамбета перед казнью», передано в монологе униженного, плененного батыра: «в обидах по **горло-родился** в седле-водят пешком по **городу-забуду гортанные кличи-утром** тело **разрубят** и **бросят** в огонь-ржа меня **режет-сердце** в **горле**, как **яростная змея-как ошипанный кречет-забуду пожары**, **Аруах!**-уходят в **барханы верблюды-собаки рвут шкуры друг другу**».

И здесь слова с явной артикуляцией Р составляют эмоциональный и интонационный стержень стихотворения. Здесь: и сожаление о величии в прошлом, ярость от унижения в настоящем, бессильная ярость сильного перед неумолимостью рока в будущем.

Этой яркой фоностилистической окраске смены главных мотивов произведения противопоставлен постоянный фон настоящего, выраженный (опять-таки «нелюбимыми» поэту) шипящими Ш, Щ, Ж и согласными З-Ц. Ср.: «пешком — жены (которые уже не будут бояться батыра) — я как меч обнаженный, но ржа меня режет — ошипанный кречет — шипит молоко (здесь: символ обыденной смиренной жизни) — шкуры (собак; собака — чаще с отрицательным оттенком в сб. «Солнечные ночи», но с положительным — пес. Ср.: также эмоциональную окраску слова «шкура» в значении «предатель») — лежу (ср.: «вырос в седле) — традиционный образ силы, мужества в казахской поэзии, особенно в творчестве Махамбета Утемисова) — лепешка (здесь: подачка, брошенная узнику в яму). Образ усиливается переносом значения на «луну». Даже подачка оказывается миражом. И примеры с З-Ц: «в цепях — в зиндане — забуду (глагол повторен 6 раз. Вообще, для поэта «забыть» равносильно «умереть», см. вторую главу исследования).

Эта звукосемантическая тема безнадежного положения узника — лирического «я» — его беспомощности получает в последней строке: «А луна, как лепешка, мне катится в руки...» самую высшую точку эмоционально-интонационного напряжения всего стихотворения. Слабо выраженная аллитерация знакомой нам вариации фонемы Л здесь напоминает уже не лепет любви к *аелль*, но глубоко скрытую жалобу на свою судьбу.

Звукообраз ярости присутствует и в строчках: «И ветер над морем свиреп, / Словно брызги, звенели упругие горла стрел», И кривые мечи с перевалов пятнистых гор, / Как ручьи, в струях моря продолжили яростный путь», «на изрубленных крупах коней, / Грязь летела с копыт и казалась им струпьями ран», «гордых, их валяли в кровавой грязи возле трупов детей» (поэма «Чем порадовать сердце?»).

Иное звучание, иной звуковой сюжет несет в себе экспрессивное Р в стихотворении «Русь Врубеля», выступая уже в сочетаниях с другими фонемами. Особый интерес вызывает здесь сочетание аллитерируемого Р с уже знакомой нам, также яркой по своей звуковой метафоричности, вариацией фонемы С. Чтобы облегчить анализ, мы пронумеруем строки стихотворения:

- 1) Край росистых лесов
- 2) и глазастых коней,
- 3) россыпь рубленных сел,
- 4) городов изваянья,

- 5) и брусничные ночи,
- 6) и россыпь огней.
- 7) Россомашьи размашисты расстоянья.
- 8) Жизнь — и выдох сквозь зубы,
- 9) и радость, и грусть.
- 10) Глупость осени. Шубы.
- 11) И русое небо.
- 12) И морозы.
- 13) И странные взгляды Марусь.
- 14) И хрустящие, хрупкие
- 15) щеки хлеба.
- 16) Я могу перечислить —
- 17) и весь мой рассказ:
- 18) Русь — река под обрывом,
- 19) и это не мало.
- 20) Ночь июльская. Ивы. И месяц раскосый.
- 21) Я, как ты задыхаюсь,
- 22) когда обнимаю...

Ритмика стиха

Ритмический рисунок стихотворения (22 строки) состоит из трех интонационных волн. Конечные строки I-й («Россомашьи размашисты расстоянья») и II-й («И хрустящие, хрупкие щеки хлеба») усечены. Пропущен безударный слог в последней стопе, вследствие чего интонационно выделяются опорные слова «строф»: «расстоянья», «щеки хлеба». Анапест нарушается, иначе говоря, ритмически преобразовывается поэтом в начале 1 и 3 строк I-й строфы и 1 и 3 II строфы сверхсхемными ударениями, которые выделяют основные логические понятия: «край», «россыпь», «жизнь».

Таким образом, ритмический рисунок первых двух «строф» находится в непосредственной взаимосвязи с содержанием текста, создающего образ Руси. Интонационно-синтаксическая структура первых двух «строф» подчинена основной идее стихотворения.

Третья «строфа» — итоговая, «строфа-вывод», резко отличается от предыдущих по своему строению.

Перечисление однородных слов перечеркивается начальной строкой III «строфы»: «я могу перечислить — и весь мой рассказ». Прозаизм ее выделен и полной синтаксической формой предложения. Сверхсхемное ударение начального слога здесь перенесено с I-го стиха на 3, 5, 6. интонационно выделены слова «Русь», «ночь июльская», «я». Второй стих «строфы» «Русь — река под обрывом» — итог, сжатая смысловая пружина содержания I и II «строф». Ей противопоставлен третий стих «итога»: «Ночь июльская. Ивы. И месяц раскосый» (ведь были «брусничные ночи», «росистые леса», «русое небо»).

Южный степной пейзаж «вспоминается» лирическому герою на фоне картин севера — мозаичных картин Врубеля. Мозаичность определений — «россыпь сел» и «россыпь огней» сопоставляется в трехмерном пространственном соотношении: земля-древо-небо — ночной простор, одинокий месяц и прибрежные ивы.

И наконец, итог сопоставления: «Я, как ты, задыхаюсь, когда обнимаю...». Сопоставление картин художника и поэта сливается в единство отношения художника и лирического героя стихотворения к окружающему миру — родине. Здесь — образно-смысловой ключ стихотворения «Русь Врубеля» — художника и поэта объединяет не только творческое отношение художника к действительности, объединяет мощное эмоциональное чувство — сыновняя любовь к отчизне.

Посмотрим теперь, как это образно-эмоциональное содержание связано со звуковой формой стихотворения.

Звуковые повторы выделяются здесь в три звукоряда с устойчивыми отличительными признаками:

1) повтор «раз» — «рос» — «росистых, россыпь, россомашьи размашисты расстоянья, морозы, рассказ, раскосый»;

2) повтор «рус» — «брусничные, грусть, серое, Марусь, хрустящие, Русь»;

3) повтор «уб» («уп») — «рубленных, зубы, глупость, шубы, хрупкие».

Все звукоряды к тому же перекликаются друг с другом, связаны звуковым контекстом:

1 и 2 — аллитерацией Р и С (поддерживается группой на «ис», «ас», «ос» под ударением: «росистых, глазастьх, жизнь, изваянья, перечислить, рассказ, раскосый, осени»);

1 и 3 — аллитерацией Р (смежная анафора: «россыпь рубленных»);

2 и 3 — ассонансом У и аллитерацией Р (кольцо: «грусть. Глупость...»).

Если звукоряд 1 на «раз-рос» равно соотносится в I и III строфах (2 : 2), то звукоряды 2 и 3, составляющие основной звукообраз и буквенное сходство с названием стихотворения «Русь Врубеля», являясь его звуковым развитием, — встречаются в основном в I и II «строфах» (соотношение их к III строфе будет: «рос» — 5 : 0, «рус» — 5 : 1, «уб» — 5 : 0).

Таким образом, I и II строфы четко отделяются от III строфы, как мы уже отметили — итоговой. В звуковом отношении единственным повтором всех трех звукорядов в III строфе является ключевое слово «Русь» — семантическая и фонологическая основа этих звукорядов.

Мы получаем итог всех трех звукорядов — Русь.

Поэт, оттолкнувшись от звуковых единиц этого слова, создал звукообразы на «рас», «рос», «рус», которые, образовав звуковое ассоциативное поле, объединили в нем слова с самой различной семантикой, слова «далековатых понятий» (Ломоносов), и «притяжение» этого звукового поля оказалось настолько сильным, что читатель воспринимает их в самой тесной, родственной связи. Происходит «подновление этимологических связей» (14). Они становятся поэтически осмысленными, индивидуальными догадками, наитием поэта. Своей звуковой основой, звуковым «корнем» слова, они напоминают эволюцию понятий «Русь—Расея—Россия».

Расчленив слово «Русь» на звуковые составные, поэт образовал как бы новые слова с исходным звуковым корнем и раскрыл семантический запас ключевого слова и вновь собрал их в тот же звуковой итог, но уже в семантически обогащенный символ — первооснову вновь образованных слов, которые как бы отделились от своей привычной языковой формы, от семантических связей практического

(иначе: прозаического) языка, где они обладали совершенно другой языковой этимологией.

Здесь мы можем говорить о «поэтической этимологии» слова «Русь». Быть может так «народная этимология» (в отличие от поэтической — безличностная, не авторская), получившая свое настоящее значение, как разговорного, обиходного, сугубо индивидуального объяснения происхождения слова лишь в не столь отдаленном прошлом, — была не объясняющим (постфактум), а образующим моментом в создании языка (15)...

Анализ текста стихотворения «Русь Врубеля» раскрывает перед нами главный, основополагающий лингвистический момент в системе художественный приемов О. Сулейменова, когда на наших глазах происходит перевод слова как явления практического языка в художественную форму — перевод языка обихода в язык поэзии, подтверждая слова М. Бахтина о том, что «громкая работа художника над словом имеет конечной целью его преодоление, ибо эстетический объект вырастает на границах слов, границах языка как такового; но это преодоление материала носит чисто имманентный характер: художник освобождается от языка в его лингвистической определенности не через отрицание, а путем имманентного усовершенствования его: художник как бы побеждает язык его же собственным языковым оружием, усовершенствуя его лингвистически, **вынуждая** превзойти себя самого» (16).

В результате поэтического осмысления звука — поэтической этимологии образуется единая полифоническая образная структура, которую уже трудно расчленишь. Ядро структуры — монолит в смысловом, звуковом и графическом единстве, разрушить который можно лишь полным неприятием поэтической этимологии как художественного приема («разрушить» здесь означает, конечно же, непонимание текста, индивидуальное восприятие реципиента) (17).

Итак, цепь односложных (выделенных обязательным ударением в анапесте) начальных слов I и II «строф» — «край» и «жизнь» — логически, интонационно, композиционно, формально (сверхсхемное ударение), эмфатически (слова не входят в звукоряды) получают итоговую сумму — разрешение в слове «Русь» (также односложном, но «составленном» (выстроенном) в отличие от них звуковой архитектурой) и тем самым сопоставляются, параллелизуются со словами (опять-таки незвуковыми в данном контексте («ночь» и «я»)).

Идея этих параллелизмов выражена также синтаксическим отношением I и II строф к III строфе: обилие однородных членов предложения в первой части соотношения и появление глаголов во второй (в первой их нет вовсе!), и именно глаголы завершают стихотворение, подчеркивая его действенность, значимость последней строфы. Созвучие глаголов «задыхаюсь, обнимаю» (АЮ-АЮ) замедляют, останавливают авторскую речь.

Кстати, в отличие от первых двух строф III-я метрически полнозвучная, к тому же во второй части строфы рифма женская («рассказ-раскосый») продолжает мужскую, а рифма «это не мало — обнимаю», повторяя рифмующееся слово (совпадает 4 фонемы, кроме того Е-О и И-Ю равно сопоставлены по месту образования этих звуков), продлевает звучание этого единства слиянием гласных АЮ. Бла-

годаря этому рифма звучит фонетически богато, хотя принцип классической рифмы не соблюден (нет послеударного созвучия, рифма получается ассонансная) — акустический повтор сдвинут влево от основы рифмы, — возвращая читательское внимание к смысловой наполненности рифмующей строки «и это не мало».

Ударная А, переходящая в безударную У (Ю), несмотря на окончание строки, продолжает держать эмоциональное напряжение последнего полустипа (строфы и всего стихотворения), как аккорд, педалируемый пианистом, продолжает звучать в инструменте. Здесь мы можем говорить о заключительном аккорде всех интонационных и ритмических движений стихотворения. Долгота звучания «аккорда» грамматически обозначена здесь многоточием.

Звуковая организация: «ритмическая метафора» (Ю. Тынянов) I и II строф поддерживаются звукорядами «рас», «рос», «рус», использованием анафор, кольца, стыка, «разложения аллитераций» (В. Брюсов), ассонансных рифм внутри полустипа: «лесов—сел, сквозь—осени, грусть—русое—Марусь—хрустящие, шубы—зубы—хрупкие, консонантизм СТ-СТ-СТ (I-4, II-4, III-0), передающими скрип снега, хруст поджаристого хлеба; столкновением «особенных Р» (И. Анненский) — I (10), II (8), III (6)».

Любопытно отметить в характерных строчках примеры «скрытой цитаты», которые своим фонетическим строем выражают характер звукового действия — артикулируются: «жизнь — и выдох сквозь зубы» («выдох» передан в свистящей гамме зубных, переднерядных Ж, З, С), «хрустящие, хрупкие» (ХР-СТ-Щ-ХР-ПК).

Итак, в стихотворении «Русь Врубеля» мы можем говорить о несомненной роли звуковых повторов в создании художественного образа.

Звуковой сюжет стихотворения определяет **звуковую композицию** и прямо указывает на наличие звуковых тем и образов: здесь — тема Руси Врубеля и тема родины поэта, образно говоря: «родина в родине»; звуковое осмысление образа Руси во всех ее исторических значениях — Русь, Расея, Россия и сопоставление лирического «я»: «Ночь» (любимый образ поэта, сфера его поэтической деятельности) июльская. **Ивы. И** месяц раскосый. Я как ты...».

Здесь мы можем снова говорить о звукообразном «переводе» словосочетания («Русь Врубеля») или одного слова как изначальном художественном приеме О. Сулейменова, основанном на акустическом восприятии действительности. Так устроено его мировидение и зеркальное миростроение поэтической Вселенной.

Название стихотворения — «Русь Врубеля» — как бы раскладывается поэтом на составные части — звукообразы. Происходит раскадровка — укрупнение мозаической основы полотна художника: становятся видны мазки краски — и если в живописи это краски, тона и оттенки, то на языке поэзии — это звуки (аллитерация, ассонанс, рифма).

Привычные понятия и слова, соединяясь звуковым родством, обретают одну общую символику образа Руси. Это уже новые языковые элементы, существующие в своем новом качестве только в «зоне действия» этого контекста. Они не могут существовать сами по себе, они, словно растения, корни которых уходят в почву (ограниченную периметром цветочного горшка — поэтическим контекстом) —

в звуки, и там соединяются внутренней формой образа — идеи всего стихотворения. Это уже не одно или несколько слов — это единая мыслеформа, созданная известными понятиями и словами, но, подобно гибриду, вобравшей в себя «гены» звуков и смыслов, поражает нас новизной цветовых оттенков и неизвестными нам прежде формами цветка. Это тот случай, когда мы можем говорить, что «слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения» (18).

Звуковые повторы у О. Сулейменова усиливают «семантическую активность» слов, и они под влиянием звукового контекста размыкаются и «ищут» себе подобных, а найдя, скрепляются собственно контекстуальными значениями (19).

Таким образом, звуковой образ отличается от «скрытой цитаты» (звукоподражания) тем, что он не подражает звукам в природе, а создается поэтом на базе известных звуковых ассоциаций, и многообразие их в творчестве того или иного поэта является собой оригинальный звукообразный мир, изучение которого и есть тема нашего исследования.

Повтор звука не случаен (20), он имеет свое семантическое окружение, которое может быть определено только смысловым контекстом. Звуковой ассоциативный фон в стихах яркой экспрессии равен образной семантике контекста (21). И мы можем отнести обнаруженные нами звуковые повторы к поэтическим формулам, из которых состоит поэтический язык. А «поэтические формулы, — по определению А.Н. Веселовского, — это нервные узлы, прикосновение к которым будит в нас ряды определенных образов, в одном более, в другом менее; по мере нашего развития, опыта и способности умножать и сочетать вызванные образом ассоциации».

Звучащая сторона стиха О. Сулейменова — конструктивно-важная часть образительности его поэзии. Соединяя в себе все элементы звуковой организации, стих О. Сулейменова поднимается над формальной стороной «звукописи» (термин В. Брюсова): звук выполняет уже не только формообразующую функцию, он становится содержательным элементом поэтики, главным инструментом, преобразующим внешний мир в художественный мир поэта.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Стихи цитируются из сборников поэта «Солнечные ночи». — Алма-Ата: Жазушы, 1962; «Определение берега». — Алма-Ата: Жазушы, 1976.
- (2) Подробнее о теории Э. Сиверса см.: *Коварский Н.* Мелодика стиха / ГИИИ. — Л., 1926; *Шкловский В.* Сборник по теории поэтического языка. — Вып. II. — Пг., 1917. — С. 87—94; *Эйхенбаум Б.* Мелодика русского лирического стиха. — Пб.: ОПОЯЗ, 1922. — С. 11—19; *Жирмунский.* Вопросы теории литературы. — Л., 1928. — С. 104—109.
- (3) Классификацию интонационных типов стихов Б. Эйхенбаума уточнил В.Е. Холщевников в работе «Типы интонации русского классического стиха». В кн.: Слово и образ. — М.: Просвещение, 1964. — С. 125.
- (4) Ср.: «В понятии художественного метода нужно различать не только отображение предмета, но и его изображение». См.: *Соколов А.Н.* Теория стиля. — М., 1968. — С. 78.
- (5) *Сильман Т.* Заметки о лирике. — Л.: Советский писатель, 1977. — С. 47—48. Ср.: «В произведении словесного искусства мы можем, конечно, как и в практической речи, и в большей степени, чем в практической речи, говорить о построении самого содержания,

- о тематической композиции. Повторения, контрасты, параллелизмы, периодичность, кольцевое или ступенчатое строение могут быть рассматриваемы как приемы чисто сюжетной композиции, без всякого отношения к словесному материалу... В поэзии, однако, и в особенности в поэзии лирической, одновременно с тематическим построением организуется, подчиняясь общему композиционному заданию, и самый словесный материал». См.: *Жирмунский В.* Композиция лирических стихотворений. В кн.: Теория стиха. — Л.: Советский писатель, 1975. — С. 436.
- (6) О роли звукоподражания в поэтическом тексте говорилось не раз. См., к примеру, следующее высказывание: «Теория XVIII века знала ритмическую роль инструментовки (ср. Бобров, Шишков), но понимала ее исключительно в виде звукоподражания, причем Шишкова это привело к осознанию и всей поэзии как звукоподражания». См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Статьи. — М.: Сов. писатель, 1965. — С. 149.
- (7) *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 352. Ср. также: «Главное требование, которому должен ответить хороший стиль — это экономизация внимания со стороны слушателя или читателя: это требование определяет выбор слов, их распорядок в речи, ее ритмичность и т.д.» — С. 351.
- (8) *Faryno Ezi.* Введение в литературоведение в 3-х частях. — Katowice, 1978. — Ч. I. — С. 53.
- (9) См.: «По своей грамматической сущности Ономапопеи восходят к междометиям... Звуковая организация ономапопеи примитивна». *Голуб И.Б.* Работа редактора над звуковым строем речи. — М., 1973. — С. 31.
- (10) См.: «В языке есть группа слов, которые своим фонетическим строем выражают характер звукового действия». См.: *Голуб И.Б.* Там же. — С. 31.
- (11) *Сулейменов О.* Антология первого стихотворения // Вечерняя Алма-Ата, 22 декабря 1973 г. — № 298 (О стихотворении «Аргамак»).
- (12) Ср.: «Фонетика языка способна создавать звуковой образ мира, при условии, однако, что на лингвистическом уровне либо подразумевается либо присутствует объект, которому во внешнем — внеязыковом — мире присущ свой звуковой аспект». См.: *Faryno Ezi.* Введение в литературоведение в 3-х частях. — Katowice, 1978. — Ч. I. — С. 56.
- (13) «В.Я. Брюсов писал когда-то: „Измерение стихов не на слух, а иными способами, есть искажение существа стиха“. И хотя тезис этот не бесспорен, всегда следует помнить о слове произносимом, звучащем. Даже тогда, когда читаем про себя, мы подчиняемся авторскому заданию, воспроизводя намеченное и реализованное в поэтической форме ритмическое движение и звуковое строение. Вот почему все те формальные элементы, которые относятся не столько к прямому смыслу слова, сколько к интонации помогают ‘принять’ содержание произведения или, если можно так выразиться, почувствоваться в него». См.: *Жовтис А.Л.* Стихи нужны... Статьи. — Алма-Ата: Жазушы, 1968. — С. 28.
- (14) Ср.: «Язык поэзии, подновляя графический элемент слова, возвращает его, в известных границе, к той работе, которую когда-то проделал язык, образно усваивая явления внешнего мира и приходя к обобщению путем реальных сопоставлений». См.: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. — Л., 1940. — С. 355.
- (15) *Григорьев В.П.* К спорам о слове в художественной речи // Слово в русской советской поэзии. — М., 1975. — С. 67. Ср. также термин Григорьева «семантизация паронимии» на С. 68.
- (16) *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 280.
- (17) См. к примеру, мнение Л. Миля.
- (18) *Потебня А.А.* Мысль и язык. — Харьков, 1913. — С. 153.
- (19) Ср.: «... и красноречие, и истина, и страсть могут быть в высшей степени поэтичны — при известных условиях, которые и даны в специальных свойствах поэтического языка: он должен вызывать, подсказывать образы или настроение сочетаниями звуков, так тесно связанных с теми образами или настроениями, что они являются как бы их видимым

- выражением». И дальше: «...важно признание особого поэтического стиля: это понятие и следует поставить в историческое освещение». См.: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика... — С. 348
- (20) Ср.: «Будучи подобен (по ассоциации) предметом и явлением действительности, звук получает возможность их изображать» (Повтор звука есть признак доминирования — интонирования — выделения этого звука, как основного строительного материала в звуковой архитектуре стиха. — *Б.К.*) «Изображение возникает там, где в названии одного присутствует неназванное другое. Название исключает изображение». *Невзглядова Е.В.* Мелодика русского лирического стиха // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. — М.: Изд-во АН СССР, 1975. — С. 184.
- (21) Вспомним, что еще Тынянов предвидел путь от «звука к образу»: «...звукоподражание и звуковая метафора ощущаются не в качестве какого-то придатка; они... вступают в определенное отношение со значениями слов; это соотношение, это *деформирование семантики* может быть само по себе настолько сильным моментом, что им может быть в большей мере заслонена специфичная характеристика звукоподражания или звуковой метафоры». См.: *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Статьи. — М.: Сов. писатель, 1965. — С. 149. Ср.: «по существу всякое слово поэтического языка в сопоставлении с языком практическим — как фонетически, так и семантически деформировано». См.: *Якобсон Р.О.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Виктор Хлебников. — Прага, 1921. — С. 47.

SOUND AND IMAGE IN THE POETRY OF OLZHAS SULEYIMENOV

B.G. Kairbekov

Studio «GAFU»

Furmanov str., 247, Almaty, Kazakhstan, 050059

The article is devoted to the constructive and important part of the depiction of poetry — sound aspect of the verse. The sound in the poetic texts of O. Suleimenov, performing forming function, becomes a substantial element of poetics, the main tool that turns the outer world in the art world of the poet.

Key words: sound, melody, sound image, scale.