
«ЗВУКОВАЯ ЖИВОПИСЬ»: «ИКОНИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА» А. БЕЛОГО

О.Р. Темиршина

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова
Ленинские горы, ГСП-1, Москва, Россия, 119991

В работе рассматривается иконический код метапоэтики А. Белого, доказываемая, что он является структурным принципом его концепции поэтического языка. Анализируется связь иконического компонента в теоретических работах А. Белого с феноменами аллитерации, ассонанса, спецификой фантастической образности и мифопоэтики. Особенное внимание уделено связи звука, который у Белого понимается как двусторонняя единица языка, и иконического образа. Выявляется связь «звукового слова» с концепцией символа, вычлняются механизмы, с помощью которых звук обретает свое значение. Анализируются трансформации «звуковых рядов» в «Глоссолалии», выявляются проекции «звуковых сюжетов» поэмы на мифологические сюжеты.

Ключевые слова: звук, иконический образ, символ, миф, пространство, метафора.

Одна из особенностей теоретической поэтики Белого заключается в привилегированном положении категории «зрительного в языке» [1. С. 303—346]. Многочисленные схемы, линии, графики, «росчерки», «фоны и фигуры», обнаруживаемые в работах Белого, — лишь поверхностный слой его «иконической поэтики». Думается, что иконический принцип у Белого играет гораздо более важную роль: он является структурным основанием концепции его поэтического языка. Задача статьи — показать, как иконический принцип «работает» на разных уровнях теоретической поэтики Белого и с какими другими ее категориями он связывается.

В статье будут рассмотрены исследования Белого, где изобразительно-иконический компонент занимает ключевое положение: «Лирика и эксперимент» (1909), «Жезл Аарона (О слове в поэзии)» (1917), «Глоссолалия» (1917) и «Мастерство Гоголя» (1934).

Идея, заключающаяся в том, что символисты отрицали возможность адекватного словесного выражения внутреннего мира, уже давно стала общим местом. При этом, как правило, подчеркивалась «отрицательная программа» символистов: «Мысль изреченная есть ложь». Полагают, что этот поэтический тезис Тютчева прекрасно выражает отношение символистов к возможности словесного воплощения переживаний. Однако исследователи часто забывают о принципиально важной детали: отрицание слова нельзя приравнять к отрицанию знака. Слово есть одна из разновидностей знака, знак-символ в терминологии Ч. Пирса, и Белый, отрицая словесные формы выражения, предлагает альтернативный способ воплощения поэтического переживания: знак иконического типа.

Различие между словом и иконическим знаком заключается в их отношении к внесемiotической реальности. Знак-символ предполагает опосредованное (следовательно, неточное) изображение реальности (в силу принципа произвольности связи между означаемым и означающим). Именно поэтому мысль, выраженная

в слове, искажается по определению. В знаке же иконического типа связь между означающим и означаемым прямая, «знак-икона» в буквальном смысле изображает реальность прямо и непосредственно [2. С. 104].

Ориентация Белого на непосредственное изображение реальности объясняет, почему в слове он пытается обнаружить некий «дологический» остаток, связанный с изобразительным кодом. Результатом этих поисков для Белого становится некий третий вид знака, сверхзнак, обладающий как акустическими, так и визуальными характеристиками. Говоря иначе, Белый полагает, что в слове сосуществуют изобразительный и символичный смысловые ряды, и каждый раз проекция иконического ряда в словесный осуществляется по-разному.

«Жезл Аарона»: артикуляция и звукоподражание как способы «звуковой живописи»

В этой статье, ключевой для понимания функции поэтического слова в поэтике Белого, в роли иконического знака выступает звук, который становится, в терминах Элиота, «объективным коррелятом» переживания, т.е. «формулой настолько точной, что стоит дать лишь внешние факты, должные вызвать переживание, как оно моментально возникает» [3. С. 155]. Это значит, что именно звук (а не слово!) рисует пейзаж души художника. Звук для Белого является двусторонней единицей языка, он имеет не только план выражения, но и план содержания. При этом Белый не довольствуется констатацией факта звукового значения, он пытается этот факт объяснить. Вопрос им ставится следующим образом: с помощью каких механизмов звук обретает значение? В «Жезле Аарона» на этот вопрос Белый дает недвусмысленный ответ: этими механизмами является артикуляция и звукоподражание.

Так, анализируя роль ассонансов в поэзии, Белый утверждает, что гласные живописуют образ через свои артикуляционные характеристики. Гласные звуки он интуитивно делит на гласные переднего и заднего ряда. Сочетание звуков разных рядов может иконически выражать разные лирические состояния. Они могут быть «контрастными» («и — у») — это соединение переднего и заднего гласного выражает противопоставление верха и низа), могут являться сетью прогрессий («уоаеи» — восхождение — от гласных заднего ряда к гласным переднего ряда) или регрессий («иеаоу» — нисхождение — от гласных переднего ряда к гласным заднего ряда). Во всех этих случаях звуковые последовательности несут скрытый смысл, а сами гласные звуки являются своеобразными «смысловыми» атомами, сочетания которых могут выражать те или иные базовые темы (регрессия, прогресс и проч.).

Примечательно, что некоторые из этих тем оказываются системообразующими, они «проявляются» не только на скрытом звуковом, но и на явном, образно-тематическом уровне. В качестве примера подобного взаимодействия звукового и семантического планов текста Белый приводит отрывок из стихотворения Тютчева «Сумерки», где звуковой план, иконически выражающий состояние регрессии, находится в прямой корреляции с образно-словесным [4. С. 196].

Другой семиотический механизм «означивания звука», также включающий в себя зрительный план, — звукоподражание. Если артикуляционные характеристики были важны для гласных звуков, то звукоподражание связывается Белым с согласными и играет важную роль при создании аллитераций, которые также живописуют мир. Ср. известные пушкинские строки, анализируемые Белым в этом ракурсе:

Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой.

Здесь, по подсчетам Белого, из 43 звуков 29 напрямую связаны со смыслом. И эти 29 звуков образуют «звуковой корень смысла», «слово звука» [5. С. 186]. Как видим, Белый исходит из принципиального иного по сравнению с традиционным пониманием аллитерации. Обычно аллитерации не связываются с семантическим планом текста (1). Белый же в аллитерацию вводит смысловую координату, полагая, что сочетания согласных создают некое сверхслово, которое сплетается из нескольких динамических звуковых линий: «ш-с-ш» — живописует звук пены шампанского; «п-п-б-п-п-б» — звук взлетающих пробок; «е-е-а-у» — течение влаги и т.д. Это звуковое сверхслово изображает сразу всю ситуацию пира, и это слово необходимо реконструировать, поскольку оно лежит за звуковыми рядами, объединяя их в единое смысловое целое.

Одна из существенных характеристик такого «слова» заключается в том, что оно зрительно по своей сути, и недаром по отношению к нему Белый употребляет глагол «живописует». Это «слово-звук» не обозначает ситуацию, но рисует ее, прямо передает ощущения и впечатления, минуя стадию абстрактного смысла. За этими звуками возникает образ, но этот образ не дан в слове, он содержится в звуках и находится как бы под словесным образом «пенистых бокалов». И это звуковое сверхслово, которое читатель вынужден угадывать как своего рода анаграмму ситуации, «расцветает, как жезл Аарона в душе, потому что душа в невыразимейшей сладости звуков переживает ряд образов Пушкиным пережитых, но Пушкиным незарисованных» [4. С. 187].

«Глоссолалия»: от артикуляции к жестикуляции

Если в «Жезле Аарона» Белый первостепенное внимание уделяет артикуляционным характеристиками звука, которые позволяют нарисовать образ мира так, как его воспринимал художник в акте творения, то в «Глоссолалии» иконический компонент связан не столько с артикуляцией, сколько со «звуковой жестикуляцией». Здесь Белый развивает скрытую метафору об артикуляции как о звуковом жесте, именно поэтому иконизм в «Глоссолалии» выражается через соотнесение жеста и процесса порождения звука.

Так, сам способ артикуляции звука может совпадать с жестами. Белый полагает, что именно жест руки «наш безрукий язык подглядел» и «повторил его звуками» [5. С. 15]. Артикуляция, по мысли Белого, в своих истоках имеет жестовую составляющую: артикуляция звука «Х», например, повторяет жест раскинутых рук, который также отражается и в начертании соответствующей буквы.

С семиотической точки зрения соотношение звука и жеста имеет под собой важное для Белого обоснование: жест, придающий звуку статус зрительного знака, в противовес слову обыденного языка, позволяет прямо, без смысловых «посредников», передать внутреннее состояние человека. В этом плане звук и жест оказываются функционально равными, поскольку звук, как показал Белый в «Жезле Аарона», так же прямо выражает мир души поэта.

Изоморфизм звука и жеста, их функциональное сходство, оказываются источником разнообразных метафор в «Глоссолалии». Эти метафоры строго мотивированы художественной мыслью автора. Ср., например: «безрукая танцовщица» (язык), «безрукая мимика» (артикуляция), «пропоет мне космической мыслью рука» и т.д. Эти сложные метафоры подобны маленьким загадкам, разгадать которые можно, только зная «базовое уравнение»: звук в поэтической системе Белого равен жесту.

В «Глоссолалии» есть еще один любопытный аспект иконизации звука. В «Жезле Аарона» Белый указывал на то, что звук может живописать образ; в поэме эта идея доводится до своего логического конца: звук сам перевоплощается в образ. Так, в «Глоссолалии» определенные сочетания звуков уподобляются мифологическим образам, соответственно взаимодействия между этими звуковыми сочетаниями в процессе речепорождения интерпретируются через призму мифологических сюжетов.

Ср., например, образ «звукового змея», который персонифицирует собой некий старый «первозвук»: «uh-uh — пронеслось из глотки; невыразимости шума, тепла (в полость рта) ужасами; и за отчетливым звуком тянулась змея жаровая в ущельях гортани» [5. С. 40]. Змей — образ символический, он, будучи хтоническим существом, во многих мифологиях связывается с хаотическим состоянием мира; «звуковой змей» Белого соотносится с шумом, который по своей сути является «звуковым хаосом». Белый «доказывает» это на фонетическом уровне: «„На-hi“ — пролетает оттуда; змея по-санскритски *ahih*; безобразия удушений и хрипов грозит» [5. С. 41].

В дальнейшем звук, иконически воплощенный в мифологический образ, «включается» в традиционный индоевропейский сюжет «борьбы со змеем» (2), скорректированный с соответствия с двойной «звукомифологической логикой». «Змееборцем», т.е. героем, убивающим змея, становится язык, орудием — звук «г». Ср.: «...но — поднявший кверху язык храбро встанет в безвещие; и собой прикрывает дыру; из дыры ползет змейность *ahih*; нас грозит удавить; но язык, как Зигфрид: мечом „г“ — бьет по змею <...> Но его обвивая, хрипит змей, *ahih*; задрожав твердо борются: первое действие — борьба: ее меч — твердый „г“. Прометеев огонь нашей речи похищен из шипа» [5. С. 41].

Семиотический «сценарий» рождения этого звукового мифологического сюжета таков: архетипический сюжет о борьбе со змеем проецируется Белым на фонетические отношения, в результате чего звуки оказываются знаками иконического типа и появляется авторский миф о борьбе языка-змееборца со змеем, представляющим звуковой хаос.

**«Мастерство Гоголя»:
смещение перспективы и реализация метафоры**

В «Мастерстве Гоголя» иконический план выражен наиболее сильно и разнообразно. Мы остановимся на двух категориях гоголевской поэтики, неразрывно связанных, по мнению Белого, с иконическим аспектом: фантастических образах и реализации метафоры.

Гоголевские фантастические образы Белый трактует как результат «перспективных упражнений» и, связывая их с категорией зрительного, полагает, что гоголевские фантазмагии обусловлены «смещенностью» авторского взгляда. «Фантастика возникающих образов, — пишет он, — иллюзия субъективного зрения от смещенности перспектив» [6. С. 128]. Эта искаженная перспектива соотносится с фантазмагорическим мотивом «кажимости». Так, герою «Сорочинской ярмарки» чудятся «роги», а затем по законам ассоциативного мышления появляются черти. Трансформация перспективы, вызывающая искажение действительности и приводящая к появлению фантастических образов, вполне закономерно связывается с измененными состояниями сознания: «в глазах со сна затуманилось», — говорит Белый, характеризуя гоголевскую фантастику.

Такая перспективная смещенность, по мнению Белого, есть общий принцип художественной изобразительности в раннем творчестве Гоголя. Белый приводит массу примеров, это подтверждающих. Так, частотный образ воды в «Страшной мести», полагает Белый, выполняет функции зеркала, которое разрушает традиционную перспективу и приводит к появлению странных образов: «Днепр в „СМ“ („Страшной мести“ — *О.Т.*) — тоже зеркало, в нем „леса — не леса“, „луга — не луга“...» [6. С. 128]. Описание светлицы Катерины в «Страшной мести», как считает Белый, выполнены по принципу зеркал, поставленных друг напротив друга: «под небом светлица; в ней небо; в нем светлица и т.д.» [6. С. 128].

Общий принцип гоголевской изобразительности оказывается также и общим принципом построения фантастических образов (недаром о гоголевской фантастике Белый рассуждает в главе, посвященной художественной изобразительности). Говоря иначе, гоголевская фантастика — это производная его изобразительного стиля, связанного с перспективными играми: она предопределена стилем и потенциально заложена в нем. Более того, она есть предельное выражение этого стиля. Поэтому-то и черт Гоголя — это не реальный образ, который видят герои, но «стилистическая надстройка над субъективным зрением», а сама фантастика — это «стилизованный завиток» [6. С. 127].

Однако для того чтобы образ стал действительно фантастическим, одного изменения перспективы недостаточно. Необходимо, чтобы эти «перспективные упражнения» принимались за чистую монету. Говоря иначе, результат субъективного (искаженного) восприятия должен быть принят за объективную данность — только тогда и возникает фантастика. Выражаясь образно, зеркала должны быть убраны, а зеркальный коридор должен остаться. В противном случае зеркало будет реальной мотивировкой изменения перспективы, и мы получим не фантастику, а ряд «зеркальных» метафор, чью условность читатель прекрасно осознает. «Чудится» должно превратиться в «есть», а союз «как», соединяющий два разнород-

ных уровня реальности — субъективный и объективный, — должен исчезнуть. Думается, что в этом-то и заключается переход от стилевых фигур и приемов к настоящим фантастическим образам.

В самом деле, если «пятно на стене» сравнить с «чертом», то мы получим метафорическое сравнение, а для того чтобы оно трансформировалось в фантастический образ, фигуру метафорического сравнения необходимо превратить в фигуру тождества. Что же означает такое превращение? Оно означает, что метафору необходимо понять буквально, «реализовать» ее. Только в этом случае искаженным субъективным впечатлениям придается онтологический статус объективной реальности: «гора кажется профилем, пятно на стене — чертом» [6. С. 127].

Примечательно, что Белый, напрямую не говоря о реализации метафоры, тем не менее пишет о том, что гоголевская фантастика связана с буквальным пониманием метафоры: «Когда „океан воздуха обнимает в воздушных своих объятьях“ землю (СЯ) („Сорочинская ярмарка“ — О.Т.), я вижу метафору восприятия перспективы...», и глупо было бы, продолжает Белый, приписать метафоре реальность событий. Однако «у людей элементарной философской культуры так именно и бывает», это связано с тем, что для них «идея любого предмета зрима» [6. С. 127]. Вещность и зримость исключают понимание переносного смысла и предполагают буквальное восприятие тропов.

В подобном контексте реализация метафоры это не просто прямое понимание метафоры, как принято считать, но ее зримое (зрительное) воплощение. Реализовать метафору значит ее увидеть (3).

«Лирика и эксперимент»: ритм и идеограммы

Еще один любопытный аспект иконизации звука обнаруживается в статье «Лирика и эксперимент», входящей в книгу «Символизм». В этой работе Белый делает попытку показать, как принципы «точной эстетики» работают в практике анализа художественного текста. Для решения этой задачи Белый выбирает область стихосложения. Описывая ритмические схемы стихотворений, он прибегает к интересному способу: гармонию ритма стихотворения Белый выражает графически. Так, анализируя пиррихии («полуударения») в четырехстопном ямбе, Белый пишет, что «уже в пределах четырехстопного ямба, как метрической формы, мы получаем ряд ритмических отступлений, индивидуальных для каждого поэта; таким образом, дается возможность ритм любого поэта... изображать наглядно, графически, изучая по графикам особенности этих отступлений...» [7. С. 259].

Суть этого графического способа проста: Белый строит ритмико-метрическую схему стихотворения, затем отмечает в ней точками метрические нарушения и линиями соединяет эти точки. В результате получаются определенные «ритмические фигуры», которые наглядно выражают нарушения метра стихотворения.

Эти ритмические фигуры являются знаками иконического типа, их можно классифицировать как идеограммы, т.е. знаки-иконы, выражающие «отношения между частями одной вещи через аналогичные отношения между собственными частями» [8. С. 202]. Фигуры, образованные пиррихиями, разнообразны (крыша, опрокинутая крыша, квадрат, лестница, ромб, крест), но их можно классифици-

ровать по некоторым графическим признакам. Так, Белый пишет, что бывают фигуры простые, сложные и симметрические. При этом наибольшая ритмическая гармония присуща именно последним (крыша, квадрат и их соединения — ромб и крест). Так трудноуловимая стихия ритма у Белого вдруг обретает свои графические очертания и оказывается подвластной анализу.

Являясь ритмической схемой стихотворения, эти идеограммы выражают намечающуюся у Белого тенденцию к синтезу графического и звукового кодов. Крайне характерно, что именно графические изображения «фигур ритма» оказываются мерилем его богатства. Ср., например, такое утверждение Белого: «сложность и богатство ритма характеризует скорее не сумма полуударений, а сумма фигур, образованных ломанной линией...» [7. С. 267].

В «ритмических фигурах» Белого графический и звуковой код совмещаются по принципу соединения означающего и означаемого в рамках знака. Основное правило такого соединения — условность связи между этими элементами. И в самом деле, идеограмма здесь выполняет свою прямую функцию — указывает на расположение частей, на их отношение, но сама не является образным подобием объекта. Однако в любом случае «ритмические фигуры» — это своеобразное выражение феномена звукосимволизма Белого, который основан на том, что звуку и ритму приписывается иконическая функция.

Итак, слово у Белого стремится к своей границе, однако это вовсе не значит, что слово не способно выразить «невыразимое». Белый показывает, что слово становится объективным коррелятом переживания, включая в себя иконический компонент, который связывается со звуком. Таким образом, зрительное не самоценно, оно связывается со звуком и перетекание этих форм друг в друга есть закон творчества. Фактически Белый открывает тайные механизмы воздействия звука на сознание читателя, дает алгебру «фонетической суггестии» и пытается отыскать закономерности в темном языке звуков.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Однако существуют и исключения. Так, М.Ю. Лотман в статье «О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте» рассматривает звуковые повторы в аспекте семантического сближения корреспондирующих слов [9. С. 98—120].
- (2) Подробнее о реконструкции индоевропейского сюжета о боге грозы и его противнике в образе змея см. [10. С. 4—180].
- (3) Н.А. Кожевникова отмечает смысловую «подвижность» его тропов. «Одна из важных особенностей словоупотребления Белого, — пишет исследовательница, — использование слова в разных функциях, переход от слова как обозначения реалии к образу, сравнению или метафоре» [11. С. 183].

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Торшилов Д.О.* Зрительное в языке: методы анализа визуального ряда произведений литературы в работах А. Белого 1916—1934 гг. // Труды РАШ. — Вып. 3. — М., 2005. — С. 303—346.
- [2] *Якобсон Р.* В поисках сущности языка // Семиотика. — М., 1983.
- [3] *Элиот Т.С.* Гамлет и его проблемы // Назначение поэзии. Статьи о литературе. — М., 1997.

- [4] Белый А. Жезл Аарона. (О слове в поэзии) // Скифы. Сб. 1. — М., 1917.
- [5] Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. — Берлин, 1922.
- [6] Белый А. Мастерство Гоголя. — М.; Л., 1934.
- [7] Белый А. Лирика и эксперимент // Символизм. — М., 1910.
- [8] Пирс Ч.С. Икона, индекс и символ // Избранные философские произведения. — М., 2000.
- [9] Лотман М. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Семиотика текста. Труды по знаковым система XI. — Тарту, 1979. — С. 98—120.
- [10] Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. — М., 1974.
- [11] Кожеевникова Н.А. Тропы в стихах Андрея Белого // Андрей Белый. Публикации. Исследования. — М., 2002.

«SOUND PAINTING»: A. BELYI'S ICONIC POETICS

O.R. Temirshina

Lomonosov Moscow State University
Leninskie Gory, GSP-1, Moscow, Russia, 119991

The article is devoted to the problem of the iconic code of Belyj's metapoetics. It is demonstrated this code is the structural principle of Belyj's conception of poetical language. The article analyzes the connections of the iconic component with alliterations, assonances, the specificity of the fantastic imagery and mythopoetics. The author lays emphasis on the connection of sound (that is interpreted as meaningful unit) and iconic image. The relationship of the «sound word» and the concept of symbol is revealed in the article, the author also detects the mechanisms of acquisition of meaning. The article examines transformations of the «sound rows» of «Glossolalia», detects projections of the «sound plots» of the poem on the different mythological plots.

Key words: Sound, iconic image, symbol, myth, artistic space, metaphor.