

27. The Bottom Line 02.03.2013. Available at: <http://www.bbc.co.uk/podcasts/>
 28. The Forum 29.10.2011. Available at: <http://www.bbc.co.uk/podcasts/>
 29. The Forum 26.11.2011. Available at: <http://www.bbc.co.uk/podcasts/>
 30. The Life Scientific 08.03.2016. Available at: <http://www.bbc.co.uk/podcasts/>

31. The Thought Show 20.05.2016. Available at: <http://www.bbc.co.uk/podcasts/>
 32. The Why Factor 06.09.2013. Available at: <http://www.bbc.co.uk/podcasts/>
 33. Thought for the Day 01.06.2016. Available at: <http://www.bbc.co.uk/podcasts/>
 34. World Book Club 03.12.2011. Available at: <http://www.bbc.co.uk/podcasts/>

УДК 802.0-4

И.Ю. Павловская

Санкт-Петербургский государственный университет

ФОНОСЕМАНТИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА В ПОЭЗИИ И МУЗЫКЕ (НА МАТЕРИАЛЕ РОК-ОПЕРЫ «ИИСУС ХРИСТОС – СУПЕРЗВЕЗДА»)

Статья посвящена фоносемантическому анализу рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда» с лингвистических и музыковедческих позиций. Фоносемантика музыкальной партитуры оперы проведена с использованием концепции Б. Яворского, фонетической составляющей – по авторской методике. Исследуется символика ключевых звуков, выделенных в текстах арий по методу семантического дифференциала, и символика мелодико-интонационных характеристик. Такой подход в литературе ранее не отслеживается. Он дает возможность по-новому взглянуть на теорию и методологию звуко-символизма/фоноиконизма/фоносемантики.

Звуко-символизм, фоносемантика, фонетическое значение, семантический дифференциал, рок-музыка, музыковедение, И.С. Бах.

The paper is focused on phonosemantic analysis of rock opera “Jesus Christ – Superstar” from the point of view of linguistics and musicology. The phonosemantics of the music of the opera is investigated with the implementation of the ideas of B. Yavorskiy; that of the phonetic form of the text – by means of the author’s own method. The symbolic meaning of the key phonemes in the text is identified with the help of Semantic Differential. The symbols of musical phrases and rhythm are discussed. Such an approach has not been traced in literature. It gives an opportunity to look differently at the theory and methodology of Sound Symbolism / Phonoiconism / Phonosemantics.

Sound Symbolism, phonosemantics, phonological meaning, Semantic Differential, rock music, musicology, I.S. Bach.

Введение

Методология языкознания, которая не пересматривалась уже очень давно (во многих аспектах со времен Соссюра), предполагает, что языковой знак не мотивирован, условен, и фонема – знак односторонний, имеющий форму, лишенную содержания. Фонема, как единица абстрактной лингвистической системы, построенной человеком, конечно условна, но ее материальная субстанция – звук, присутствующая в любой вербальной коммуникации, всегда сопротивлялась такому определению. Отсюда долгая история споров сторонников и противников звуко-символизма/фоноиконизма/фоносемантики: «Отношение между звуком и значением в языках пытались установить часто, но не всегда успешно. Языкознание сопротивлялось подобным попыткам, подвергая их сомнению или вообще не признавая, так как усматривало в них дилетантство. ...Ныне мало кто отважится усмотреть в разработке проблемы связи звука и значения в слове дилетантство; теория фонетического символизма получила неопровержимые доказательства со стороны экспериментальной психологии и типологического языкознания, а также в специальных исследованиях мотивированности языкового знака» [1, с. 3].

Рассматривая фоносемантику как средство передачи смысла в коммуникации, мы считаем, что в речевой деятельности человека существуют прямые ассоциативные связи между звуком и значением, независимо от двусторонних единиц языковой системы. Фоносемантические явления обусловлены единством психофонетической базы речевой деятельности человека и синестезии как основы звуко-изобразительности. Фоносемантический компонент является важной составляющей когнитивного процесса. Опираясь на ощущения и восприятие (базовые ступени мышления), он обеспечивает любую деятельность человека, в том числе и речевую» [6, с. 54].

Основная часть

В данной статье мы обращаемся к материалу, редко попадающему в поле зрения фоносемантиков – материалу оперы, где текст, облеченный в музыкальную форму, имеет двойное звуковое воздействие на слушателя – через звук речи и через звук музыки.

Исследование проведено на материале ключевых арий рок-оперы Эндрю Ллойд Уэббера и Тима Райса «Иисус Христос – суперзвезда». Проанализированы

ключевые арии четырех главных персонажей: Иисуса Христа, Марии Магдалины, Иуды и царя Ирода)¹.

На выбор материала для анализа повлияли следующие факторы:

1) уникальность в своем жанре. Это произведение было революционным в начале семидесятых годов; оно, несомненно, «изменило мир», особенно в нашей стране, где целое поколение молодежи выросло на этой музыке и воспринимало ее как «глоток свежего воздуха»;

2) яркость и запоминаемость персонажей, полемичность трактовки «вечной истории о Христе» – богатейший материал для анализа любого рода, музыковедческого, лингвистического, религиозно-философского;

3) музыка, ставшая достоянием мировой культуры. Удивительная красота и мелодичность этого произведения – неоспоримый факт, который признан сердцами и умами миллионов людей.

В исследовании применен метод статистического фоносемантического анализа [6, с. 118–140], [5] и метод символического анализа мелодий Б.Л. Яворского [7, с. 711].

В фоносемантических исследованиях существует несколько методологических подходов (лексикологический подход – (Воронин [1], Магнус [8]), этологический подход (Охала [9], [10]), психолингвистический подход (Журавлев [2], [3])). Последний базируется на идее «фонетического значения», т.е. ассоциативных характеристик фонемы в восприятии носителей языка. Именно это положение легло в основу настоящего исследования.

Наш метод статистического анализа текста легок в исполнении по сравнению, на пример, с программой ВААЛ, англоязычная часть которой написана со ссылкой на автора данной статьи. Он не требует написания и/или освоения сложных компьютерных программ, но предполагает «познание гармонии алгеброй». Характеристики звуков по 15 шкалам получены методом семантического дифференциала, испытуемые – носители английского языка.

Исследование арий ключевых персонажей оперы проведено с точки зрения его звукового состава с расчетом следующих величин:

m – абсолютное содержание звука в тексте;

q – относительное содержание звука в тексте;

p – нормативная частота встречаемости звука в английской речи (%);

Q – отклонение от нормы.

При этом,

$$Q = m/q \times 100 \% - p.$$

Величина Q показывает степень выделенности данного звука по частоте. Положительное значение Q говорит о том, что звук встречается в тексте чаще, чем в обычной речи, отрицательное свидетельствует о необычно редком его употреблении в данном тексте.

¹ В статье использованы некоторые материалы дипломной работы Л.Т. Пилипенко, написанной под руководством автора в СПбГУ.

Далее символическое значение выделенных в тексте фонем определяется по характеристикам, присвоенным им «коллективным разумом» носителей языка в психолингвистическом эксперименте на элементарный звуковой символизм [6, с. 254–257].

Методика Б.Л. Яворского, использованная для анализа материала исследования, имеет целью проследить проявления мелодического символизма на основе музыкальной ткани произведения, исследовать параллели между мелодическим компонентом каждой арии и разработанными музыкальными формами в произведениях И.С. Баха.

Почему именно Бах? Что может быть общего между Бахом и Уэббером? Очень часто в определенных кругах, связанных с массовой рок-культурой, звучат высказывания о том, что Бах – «первый в мире рок-музыкант». Огромное количество рок-музыкантов используют музыку Баха для своих авторских аранжировок, делают переложения для современных электромузыкальных инструментов. Таким образом, музыка Баха звучит, приобретая новую окраску. В основе либретто «Иисуса» Тима Райса – евангелие от Матфея. «Страсти по Матфею» Иоганна Себастьяна Баха – одно из самых гениальных и пронзительных его произведений. В музыке Баха есть что-то универсальное, всеобщее, всеобъемлющее. Как писал поэт Иосиф Бродский, «в каждой музыке – Бах, в каждом из нас – Бог». Бах – явление всехристианского масштаба. Его музыка – вне конфессиональных границ, она экуменична в самом исконном значении этого слова, ибо принадлежит вселенной и всякому ее гражданину.

Трудно представить себе более живую, тесную связь музыки с текстом, чем в произведениях Баха. Баховская музыкальная фраза – та же словесная, только воплощенная в звуках. Для слушателей времени Баха его инструментальные сочинения были наполнены конкретными образами, психологическим и философско-религиозным содержанием: «В те времена приходили слушать не эмоционально, а слушали привычные для них виды мелодий, которые они знали наизусть и моментально вспоминали словесный текст...» [4, с. 22].

Смысловой мир музыки Баха раскрывается через музыкальную символику. Символ двуедин, диалектичен, он обращается и к логике, и к подсознанию. Язык искусства – это язык символов. Б.Л. Яворский в своем письме С. Протопопову писал: «Метафоры, сравнения, отвлеченные понятия приобретают роль знака, общепонятного в условиях данного типа культуры, преобразуются в эмблемы. За рядом устойчивых, отшлифованных временем интонаций и ритмических фигур закрепились семантические значения, превратившие их в музыкальный символ – выражение в звуках и ритме определенного понятия, идеи» [7, с. 73].

В Баховской системе по Яворскому указан ряд других музыкальных символов:

- символ креста, распятия – опевание звука с использованием хроматизмов (в обращенном виде означает искупление через свершившуюся крестную муку);

- постижение воли Господней – восходящий и нисходящий тетрахорд;
- символ неминуемого свершения (восходящий и нисходящий сектаккорд);
- символ жертвенности (квартсептаккорд, нередко с проходящим звуком);
- символ чаши (фигура *circulatio*);
- символ печали – падение на терцию;
- символ пребывания – перебор по звукам трезвучия и др.

Музыкальные символы позволяют дешифровать нотный текст, наполнить его смысловой программой, соотнести с литературным текстом.

Итак, проанализируем 4 арии из оперы по двум представленным выше методам.

Ария Иуды. Тема противостояния Иуды и Христа, сомнений Искарота в его божественности и его чисто человеческой нежности к Иисусу заявлена уже в увертюре и первой арии произведения, которая представляет собой как бы внутренний монолог Иуды. Тот уже в начале оперы приходит к выводу: чтобы понять Иисуса, нужно отделить человека от мифа. «Я покончил со слепым преклонением перед тобой», – ведет мысленный спор с Иисусом Иуда. У него целый список претензий к учителю: Иисус, якобы, стал слишком серьезно верить в то, что говорят о нем, уверовал в свою божественность, оторвался от их вполне земного дела – борьбы за справедливость и поиска истины. Иуда вполне точно предрек своему оппоненту-наставнику: те, кто провозглашает тебя мессией, они же тебя и уничтожат. Тема общего дела – борьбы (в контексте шестидесятых, читай – революции) звучит в текстах обоих: у Иуды (как отход Иисуса) и у Христа (как вынужденный отказ ради выполнения божественной миссии). В дальнейшем к обвинениям Иуды в «аполитичности» Иисуса присоединяется его призыв к Христу возглавить антиримское восстание.

По насыщенности текста определенными звуками вырисовывается следующая картина.

Для гласных величина отклонения от нормы Q максимальна для звука [u:] – $Q = 1,92$.

С точки зрения элементарного звукового символизма звук [u:]: большой, темный, низкий, тусклый, тяжелый, простой, безрадостный, глубокий, бесцветный, медленный, сильный, громкий, неприятный. Для согласных величина отклонения от нормы Q максимальна для звуков [z] – $Q = 1,73$ и [s] – $Q = 1,36$. Согласные коррелируют между собой по 10 позициям, с гласным – по 6 позициям: тусклый, сложный, бесцветный, медленный, громкий, неприятный.

Тяжелые мысли Иуды получают весьма гармоничное фонетическое оформление.

Таким образом, структура звукового оформления арии Иуды во многом совпадает с эмоционально-экспрессивной общепринятой «негативной» оценкой персонажа.

Рассмотрим эту же арию с точки зрения интонационно-ритмического символизма, используя Баховские символы (по Б.Л. Яворскому).

Главная идея арии Иуды – передать настроение беспокойства, неуверенности, страха, временности, внутреннего конфликта.

Используемые музыкально-ритмические средства:

1 часть, вступительная:

- звукоизобразительность (то же, что и элемент фоносемантических средств в тексте) – ритмическая фигура такта, имитирующая «стук в дверь» – «прывал» четвертой доли такта за счет синкопы (пунктир, залигованные шестнадцатые). Эта ритмическая фигура звучит как бас-остинато на протяжении всей 1-й части арии, передавая настроение нарастающей нервозности, скрытое опевание тонического звука после скачка на октаву (по Яворскому – символ креста, распятия);

- Мелодический рисунок соло – поступенные нисходящие интонации в 1-м предложении и поступенное восходящее движение во втором (по Яворскому – печаль, горе).

2 часть, основная:

- речитативность, преобладание ровных мелких длительностей, интонации и ритмический рисунок «увещевания», появление триолей – смена «тактики». Нисходящие терции – по Яворскому символ печали. В момент, когда Иуда говорит, как хорошо было бы для Иисуса жить тихо и спокойно, плотничать, как его отец, и никого не беспокоить, ритмический размер меняется – становится чуть ли не танцевальным – 7/8, меняется лад – мажор вместо минора, словно рисуется картина безмятежной и счастливой жизни.

Есть тут и символ жертвенности – квартсептаккорд с проходящим звуком.

Ария Ирода. Анализируя арию с точки зрения интонационно-ритмического символизма, можно заметить следующее. Несомненно, на семантику текста Ирода влияет и форма, и музыкально-выразительные средства, используемые в этой арии. Образ властного, уверенного в своей силе правителя, описывается при помощи следующих средств:

1. Мажорный лад. В отличие от партии Иуды, где основной тональностью является мятущийся D-moll, партия Ирода звучит в светлом A-dur.

Этот прием в данном случае, очевидно, используется, чтобы подчеркнуть изощренность персонажа в его намерении унижить и уничтожить главного героя. Весь текст – это издевка, заканчивающаяся истерическим "Get out of my life!"

2. Жанр в авторских пометках определяется как "Ragtime style". Это просто танец, мелодия которого мгновенно запоминается. Этому способствует четкое деление на предложения и периоды. Синкопы и незамысловатый аккомпанемент усиливают танцевальность.

Здесь бессмысленно искать символы в мелодическом рисунке. Царь Ирод – воплощение отрицания божественного. Речитативность – единственное, что бросается в глаза.

Ария Ирода, совершенно иная в музыкальном оформлении по сравнению с арией Иуды, фонетически, однако же, дает следующие результаты анализа.

Для гласных величина отклонения от нормы Q максимальна для звуков [u:] – $Q = 2,09$ и для [a:] – $Q = 1,6$. Звук [u:] – является ключевым и для партии Иуды (см. описание выше).

Звук [a:] – с точки зрения элементарного звукового символизма: большой, скорее светлый (оценка «2» по пятибалльной шкале «светлый – темный»), высокий, яркий, острый, скорее легкий, простой, скорее веселый, скорее мелкий, скорее цветной, скорее медленный, сильный, громкий, скорее спокойный, скорее неприятный.

По сравнению с явно минорными характеристиками гласного [u:], этот набор явно отражает противоречивый характер персонажа (бесконечные «скорее»). За видимой легкостью арии Ирода кроется его трагедия.

Между собой гласные коррелируют по следующим критериям: большой, простой, медленный, сильный, громкий, неприятный.

Для согласных величина отклонения от нормы Q максимальна для звуков:

[j] – $Q = 2,36$, [s] – $Q = 1,56$, [dʒ] – $Q = 1,25$.

Звук [s] – является ключевым и для партии Ирода. Его характеристики, опять-таки, дуальны: скорее маленький, скорее светлый, высокий, скорее тусклый, острый, скорее легкий, сложный, скорее грустный, мелкий, скорее бесцветный, скорее медленный, скорее, слабый, скорее громкий, скорее неприятный.

Та же дуальность и у двух других выделенных согласных. Звук [j]: скорее маленький, скорее светлый, скорее высокий, скорее тусклый, скорее плавный, скорее легкий, скорее сложный, скорее скучный, скорее мелкий, скорее бесцветный, скорее медленный, скорее сильный, скорее негромкий, скорее спокойный, скорее неприятный.

Звук [dʒ]: большой, скорее светлый, скорее высокий, скорее тусклый, острый, скорее легкий, простой, скорее скучный, скорее мелкий, скорее бесцветный, скорее медленный, сильный, скорее громкий, скорее спокойный, скорее неприятный.

Все 3 согласных звука коррелируют между собой по 10 параметрам: светлый, высокий, тусклый, легкий, скучный, мелкий, бесцветный, медленный, сильный, неприятный.

Таким образом, судя по характеристике ключевых звуков, используемых в тексте, даже независимо от содержания, персонаж можно отнести к категории условно «отрицательным». Некоторые ключевые звуки (как гласные, так и согласные) являются общими для текста арии Ирода и для текста арии Иуды. Очевидно, что можно провести некую параллель между этими персонажами.

Ария Марии Магдалины. Лирическая тема олицетворяется в опере образом Марии Магдалины. Для нее Христос – не Бог, а человек уже по определению, и любит она его не как апостолы, требующие от того истины в последней инстанции, а как женщина – преданно и беззаветно. По ходу оперы она успокаивает и излечивает Иисуса после изматывающего для него общения с калеками и увечными, пресекает наскоки Иуды, укоряет Петра и организует апостолов после ареста учителя. Ария Марии «Я не знаю, как

мне любить его» – это не только лучшее с музыкальной точки зрения произведение в опере, но и апофеоз темы «Иисус-человек». И в этом хочет убедить себя Мария, когда Иисус засыпает у нее на коленях: он человек, он всего лишь человек – твердит она себе. В теме любви Марии к Иисусу эротическое начало почти не ощущается; о нем можно только догадываться по тому, с какой нежностью она смотрит на Христа, по звездам в ночном палестинском небе над их шатром и по тому, как нежно ночной ветер колышет полог этого шатра. Лирический образ Магдалины – это одно из лучших решений любовной темы в мировой музыке и самое трогательное – в рок-музыке.

Анализ арии Марии Магдалины дает следующие результаты.

Для гласных величина отклонения от нормы Q максимальна для звука: [aɪ] – $Q = 2,55$.

С точки зрения элементарного звукового символизма дифтонг [aɪ]: средний (по размеру), скорее светлый, скорее высокий, яркий, четкий, скорее легкий, скорее сложный, радостный, скорее мелкий, цветной, медленный, громкий, скорее добрый, приятный.

Для согласных величина отклонения от нормы Q максимальна для звуков [m] – $Q = 1,91$ и [h] – $Q = 1,83$.

Звук [m]: скорее маленький, скорее светлый, средний (по высоте), скорее тусклый, скорее плавный, средний (по весу), средний (по сложности), скорее грустный, не глубокий, скорее бесцветный, скорее медленный, мягкий, скорее громкий, скорее добрый, нейтральный (приятный-неприятный).

Звук [h]: маленький, светлый, высокий, яркий, скорее плавный, легкий, средний (по сложности), радостный, мелкий, скорее бесцветный, скорее медленный, средний (по силе), мягкий, скорее добрый, приятный.

Согласные коррелируют между собой по параметрам: маленький, светлый, плавный, несложный, бесцветный, медленный, мягкий, добрый; с гласным – по параметрам светлый, мелкий, медленный, добрый.

Характеристики ключевых звуков (маленький, светлый, плавный, несложный, медленный, мягкий, добрый) коррелируют с общепринятой условно «положительной» оценкой данного персонажа.

С точки зрения ритмического рисунка преобладают ровные длительности, очень небольшое содержание пунктирного ритма, нет синкоп.

Мелодический рисунок в первой и третьей части арии насыщен нисходящими тетрахордами – по Яворскому символизирующими Постижение воли Господней.

Во второй части – восходящая секвенция – символ вопроса, нарастающего беспокойства, неопределенности:

Should I bring him down?

Should I scream and shout

Should I speak of love?

Let my feelings out”.

И кульминация:

“I never thought I’d come to this

What's it all about?

Авторская ремарка "Slowly, tenderly and very expressively" («медленно, нежно и очень выразительно») уже предполагает некую характеристику персонажа, которая раскрывается с помощью как фонетического состава текста арии, так и с помощью ритмического и интонационного рисунка.

И, наконец, *Иисус*. Как можно оценивать трактовку образа Иисуса Христа, предложенную Уэббером и Райсом, спустя более, чем тридцать лет? Несомненно, что их Иисус имеет мало общего с каноническим евангельским персонажем. В их рок-опере Иисус все же больше человек, чем божество. Для современников той эпохи, участников молодежного движения протеста, такой Иисус воспринимался как свой парень, хиппи по внешности, одежде и философии. Несомненной заслугой Уэббера и Райса является то, что они демифологизировали образ Христа, придав ему черты нашего современника. На это работают язык оперы, представляющий собой сленг той эпохи, язык молодежной контркультуры, и великолепный музыкальный материал, в котором смешались самые различные стили и направления музыки XX века.

В музыковедческом плане первое, что обращает на себя внимание – это лад – скорбный и глубокий B-moll. Это тональность драматизма, граничащего с глубоким трагизмом. Мелодический рисунок просто наполнен символами. Это и равномерные восьмые в аккомпанементе (символ поступи), и большое число нисходящих тетрахордов (постижение воли Господней), ниспадающие терции – символ печали, символ неминуемого свершения (восходящий и нисходящий секстаккорды), символ жертвенности (квартсептаккорды с проходящим звуком).

В средней части – наиболее экспрессивной – чередование синкопированного ритма в сочетании со скачками на диссонирующую септиму создает впечатление протеста и отчаяния.

Трагизм текста "Why should I die?" подчеркивается дублированием мелодии октавами в низком регистре. Появляющийся размер 5/8 символизирует апофеоз нервного напряжения и драматизма.

Фоносемантическая статистика дает следующие результаты:

Для гласных величина отклонения от нормы Q максимальна для звука: [aɪ] – $Q = 5,37$. Дифтонг [aɪ] является ключевым и для арии Марии Магдалины (характеристика дана выше). Для согласных величина отклонения от нормы Q максимальна для звуков

[d] – $Q = 1,72$, [m] – $Q = 1$. Звук [m] – также ключевой и для арии Марии Магдалины (характеристика дана выше).

Выделяющийся по частоте встречаемости звук [d]: маленький, светлый, высокий, яркий, резкий, легкий, простой, радостный, мелкий, средний (по цветовой насыщенности), быстрый, средний (по силе), скорее громкий, скорее добрый, нейтральный. Как видим, эти характеристики более четкие по сравнению с ключевыми согласными арий предыдущих персонажей, дают определенные (крайние) значения шкал. Образ очерчен конкретнее.

Нужно заметить, что согласные звуки коррелируют между собой по параметрам: маленький, светлый, мелкий, громкий, добрый.

Но весьма важно то, что в партиях Марии Магдалины и Иисуса Христа двумя ключевыми звуками из трех являются одинаковые [aɪ] и [m].

Можно провести параллель между этими двумя персонажами, как это было сделано выше по отношению к фигурам Ирода и Иуды. По оценке, с точки зрения элементарного звуко-символизма, персонажи Марии Магдалины и Иисуса Христа вырисовываются как положительные, а Ирода и Иуды – как отрицательные.

Выводы

Таким образом, материал подтверждает основной тезис нашего метода: «При условии гармонии содержания и формы фонетическая форма становится символом, фонетическое значение ключевых звуков обогащает смысл текста оттенками и нюансами. Так же развивается и творческая мысль автора, сознательно или подсознательно подчеркивающего звуковыми повторами тот или иной момент эмоционально-экспрессивного значения текста» [6, с. 138].

Каждый элемент музыкального текста – мелодия, ритм, лад – приобретает в произведении свою образность. Чем большим мастерством обладает автор, тем острее он чувствует символику звуков и тем более гармонично будет музыкальное оформление соответствовать содержанию текста. Фоносемантика текста и музыки сливаются воедино.

Литература

1. Воронин С. В. Основы фоносемантики. Л., 1982, 244 с.
2. Журавлев А. П. Звук и смысл. М., 1991, 158 с.
3. Журавлев А. П. Фонетическое значение. Л., 1974, 160 с.;
4. Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире». М., 1991, 214 с.
5. Павловская И. Ю. Звуко-символизм и восприятие прозаического художественного текста // Мышление и текст. Иваново, 1992. С. 110–120.
6. Павловская И. Ю. Фоносемантический анализ речи. СПб., 2004. 291 с.
7. Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. М., 1972. 814 с.
8. Magnus M. What's in a Word? Studies in Phonosemantics. Submitted to NTNU for evaluation for the degree 'Doctor Philosophiae' 4/20/01, 210 p. URL: <http://bookfi.net/book/1378112> (accessed 25.08.2016).
9. Ohala J. J. Sound symbolism. *Proceedings of the 4th Seoul International Conference on Linguistics [SICOL]*. 11-15 August 1997, pp. 98–103.
10. Ohala J. J. *Sound Symbolism*. Leanne Hinton, Johanna Nichols, John J. Ohala (eds). Cambridge University Press, 1994. Transferred to digital press: 2004. URL <http://bookre.org/reader?file=1469022&pg=5> (accessed 25.08.2016).

References

1. Voronin S. V. *Osnovy fonosemantiki* [Fundamentals of Phonosemantics]. Leningrad, 1982, 244 p.
2. Zhuravlev A. P. *Zvuk i smysl* [Sound and meaning]. Moscow, 1991, 158 p.

3. Zhuravlev A.P. *Foneticheskoe znachenie* [Phonetic meaning]. Leningrad, 1974, 160 p.
4. Nosina V.B. *Simvolika muzyki I.S. Bakha i ee interpretatsiia v «Khorosho temperirovannom klavire»* [The symbolism of music of I.S. Bach and its interpretation in the «Well-Tempered Clavier»]. Moscow, 1991, 214 p.
5. Pavlovskaja I.Iu. *Zvukosimvolizm i vospriatie prozaicheskogo khudozhestvennogo teksta* [Sound symbolism and perception of artistic prose text] *Myshlenie i tekst*. [Thinking and text]. Ivanovo, 1992, pp. 110–120.
6. Pavlovskaja I.Iu. *Fonosemanticheskii analiz rechi* [Phonosemantic analysis of speech]. St. Petersburg, 2004, 291 p.

7. Iavorskii B.L. *Stat'i, vospominaniia, perepiska*. [Articles, memoirs, correspondence]. Moscow, 1972, 814 p.
8. Magnus M. What's in a Word? Studies in Phonosemantics. Submitted to NTNU for evaluation for the degree 'Doctor Philosophiae' 4/20/01. 210 p. Available at: <http://bookfi.net/book/1378112> . (accessed 25.08.2016.)
9. Ohala J.J. Sound symbolism. *Proceedings of the 4th Seoul International Conference on Linguistics [SICOL]*. 11-15 August 1997, pp. 98-103;
10. Ohala J.J. *Sound Symbolism*. Leanne Hinton, Johanna Nichols, John J. Ohala (eds). Cambridge University Press, 1994. Transferred to digital press: 2004. Available at: <http://bookre.org/reader?file=1469022&pg=5> (accessed 25.08.2016).

УДК 821.16.1

Т.А. Пономарева

Московский педагогический государственный университет

«ИЗБЯНЫЕ ПЕСНИ» Н. А. КЛЮЕВА: ФОРМИРОВАНИЕ ЦИКЛИЧЕСКОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ

В статье рассматривается творческая история стихотворного цикла Н. А. Клюева «Избятные песни», посвященного матери поэта. «Избятные песни» были созданы в 1914–1918 гг. Цикл занимает промежуточное положение между «запрограммированной» и «незапрограммированной» цикловой формой. Но философская концепция цикла – смерть человека как сиротство дома-мира и ее преодоление через понимание вечного кругооборота смерти-рождения и через идею христианского Спасения сформировалась в художественном сознании поэта уже в 1914 году, когда появились первые публикации стихов из будущего цикла.

Цикл, подборка, сборник, циклическое единство, «избятной космос», мотив осиротелого дома.

This article focuses on the creative history of Nikolai Klyuev's poetic cycle "Songs of the Izba" (1914-1918), dedicated to the poet's mother. The cycle occupies an intermediate position between the two basic forms of poetic cycles: those initially conceived as such, and those which are formed after the separate composition and even publication of the individual poems which subsequently form them. The philosophical concept of the cycle – that the death of a human being renders the world of an orphan, a state which can be overcome only through an understanding of the eternal cycle of death and birth and through the idea of Christian salvation – was presented in Klyuev's artistic consciousness as early as 1914, when the first publications of poems from the future cycle took place.

Cycle, selection, compilation, cyclic unity, "isbanoi space" motif orphaned houses.

Введение

Цикл «Избятные песни» Н.А. Клюева, посвященный памяти матери, – одно из ключевых произведений поэта. В нём впервые во всей полноте была воплощена концепция «избятного космоса» олонецкого художника, продемонстрировано мифопоэтическое мышление новокрестыанской литературы. «Избятные песни» состоят из пятнадцати стихотворений и представляют собой авторский цикл, занимающий пограничное положение между «запрограммированным» и «незапрограммированным» цикловым образованием, ибо объединение стихотворений произошло, когда часть из них была опубликована как самостоятельные тексты.

Основная часть

Циклическое единство «Избятных песен» уже рассматривалось на мотивном, хронологическом, символическом, предметном уровнях. В.Г. Базанов видел его в фольклорной и религиозной основе [1], Л.И. Киселева – в мифологическом коде, образу-

щем подтекст стихотворений [6, с. 103]. По мнению Э.Б. Мекша, «хотя цикл и был непосредственным сыновним откликом на смерть Парасковьи Дмитриевны, он, тем не менее, явился концептуальным обоснованием художественного мира Клюева, его «избятного космоса с чётко выделенным центром – женщиной-матерью, являющейся своеобразным мировым деревом, поддерживающим равновесие всех элементов мироздания» [16, с. 13]. Но процесс становления цикловой целостности, возникновение внутрицикловых содержательных и формообразующих «скреп» при объединении отдельных произведений оказались за пределами внимания литературоведов. Какие смыслы добавляются при включении в подборку новых стихотворений, как они сопрягаются со «старыми» компонентами текста?

Мать Клюева умерла в ноябре 1913 года, а первые стихи из будущего цикла появились в 1914 году. Как цикл «Избятные песни» впервые были напечатаны во втором альманахе «Скифы» в 1918 году. Но и после этой публикации его состав менялся. Полно-