

УДК: 81.42

Щербак Н. Ф.

к.ф.н, ст. преподаватель
кафедра английской филологии и лингвокультурологии СПбГУ

ДЫХАНИЕ ЗВУКА ИЛИ АКУСТИЧЕСКАЯ АЛХИМИЯ (К ВОПРОСУ О ПРАГМАТИЧЕСКИХ ФУНКЦИЯХ РЕЧЕВОГО АКТА МОЛЧАНИЯ)

Целью данной статьи является рассмотрение тех эстетических приемов, которые используются авторами художественных произведений при обращении к таким понятиям как молчание и тишина. Предмет нашего исследования во многом определили его методы. Отрывки литературных произведений рассматриваются с использованием элементов структурно-семантического и лексико-семантического анализа. Отбор текстов был сделан методом сплошной выборки и включает англо-язычные тексты (также анализируются некоторые русско-язычные тексты и произведения на других иностранных языках). Статья в большей степени посвящена эстетической функции молчания, реализации мотива тишины в эстетическом аспекте.

Ключевые слова: прагматическое значение, молчание, тишина.

Обращаясь к проблеме молчания и тишины с точки зрения лингвистики, следует сделать оговорку, что исследователи, в большинстве своем, разделяют эти два понятия. Именно это разделение лучше всего иллюстрирует, каким образом молчание – это значимый и намеренный отказ от «слова», а тишина – полноправный участник словесно-звукового пространства. Лингвисты рассматривают молчание как «дескрипцию нулевого речевого акта», утверждая, что «прагматика молчания отлична от прагматики говорения» в силу того, что глагол «молчать» употребляется тогда, когда «нарушен стереотип поведения». Поскольку ненормативное поведение обычно производится человеком сознательно, признаки «контролируемости» обычно сопутствуют молчанию. В русском языке установка на «отклонения от нормы» в семантики глаголов, производных от «молчать», таких как «умолчать», «промолчать», «замалчивать», становится явной [1, с. 106-116].

Если рассматривать дефиниции английского выражения «to be silent», мы видим, что оно обозначает «not speaking, not uttering or making any sound» (The Concise Oxford Dictionary), то есть означает «не говорить, не производить какие-либо звуки». Анализ примеров англоязычных текстов дает результаты близкие к результатам, полученных при анализе русскоязычных текстов, то есть вскрывает прагматическое значение молчания как «намеренного участия в той или иной оппозиции»: ... *an American woman tried to sit here the other night with bare shoulders and they drove her away by coming to stare at her, quite silently; they were like circling gulls coming back and back to her until she left.* [32, p. 59-60]; [...*Город кишит анархистами, но на днях одна американская дама вздумала появиться здесь в туалете с большим декольте, и они ее прогнали одними взглядами, не издав ни звука; они отходили и возвращались, словно кружащиеся чайки, пока не вынудили ее встать и уйти...*] [6, p. 107]. Аристократы-англичане, герои романа Ивлины Во «Возвращение в Брайдсхед», без единого слова, только красноречивыми взглядами «заставили американку выйти из залы», поскольку она сидела в обществе «в декольте» (to stare at her, quite silently).

Молчание нередко означает ту оппозицию, которую человек не может высказать напрямую (будь мнение, отличное от общепринятого, скрытое утверждение собственной идентичности, обида), а только подразумевает, при этом озвучивать он может прямо противоположное суждение. В таких случаях наблюдается явление диссонанса между тем, что участник ситуации говорит и той «интенцией говорящего», которую слышит другой участник ситуации и, вслед за ним, читатель: "*I am told, Miss Woodruff, that you are always to be seen in the same places when you go out. Sarah looked down before the accusing eyes. "You look*

to sea." Still Sarah was silent. "I am satisfied that you are in a state of repentance. Indeed I cannot believe that you should be anything else in your present circumstances." Sarah took her cue. "I am grateful to you» [28, p. 27]. [— Мисс Вудраф, мне сказали, что во время прогулок вас всегда видят в одних и тех же местах. — Под ее осуждающим взглядом Сара опустила глаза. — Вы смотрите на море. — Сара по-прежнему молчала. — Я не сомневаюсь, что вы раскаиваетесь. В ваших теперешних обстоятельствах ничего другого и быть не может. Сара поняла намек. — Я вам очень благодарна, сударыня] [22, с. 27]. Сара, героиня романа Джона Фаулза «Женщина французского лейтенанта», молчит в знак своей реакции на обвинение в том, что она ходит смотреть на море в ожидании лейтенанта (в тексте before the accusing eyes, repentance). Сара при этом вслух соглашается с тем фактом, что она, якобы, раскаивается: «я благодарна вам» (grateful), но при этом ее ответ назван автором «театральной репликой» (cue). В данном случае наблюдается диссонанс между высказыванием и внутренним состоянием главной героини, ее мыслями и чувствами.

Молчание не обязательно связано с противостоянием, оно может реализовываться в тексте как знак уважения. В русском языке молчание о сокровенном ритуализировано [1]. Сходным образом, в англоязычной культуре, молчание сопутствует всему, что связано со смертью или Богом, молитвой: *Miss Kenton was still standing out in the hall where I had first spotted her. As I emerged, she walked silently towards the staircase, a curious lack of urgency in her manner. Then she turned and said: "Mr Stevens, I'm very sorry. Your father passed away about four minutes ago" "I see" [29, p. 79]. [Мисс Кентон стояла в холле на том же месте, где я заметил ее из курительной. Когда я вышел, она медленно направилась к лестнице, и непривычно было, что она никуда не торопится. Потом она обернулась и произнесла: – Мне очень жаль, мистер Стивенс. Ваш отец скончался четыре минуты назад. – Понятно] [13, с. 46].* Перед тем, как главная героиня романа Исигуро «На исходе дня» сообщает своему собеседнику о том, что его отец умер, она ходит по комнате и молчит (в тексте she walked silently).

Her face was admirably suited to the latter sentiment; it had eyes that were not Tennyson's "homes of silent prayer" at all [28, p.13]. [А когда имеешь дело с подобными дамами, то вызывать без успеха к их осведомленности по большей части означает с успехом вызвать их неудовольствие. Лицо миссис Поултни как нельзя лучше подходило для того, чтобы выразить это последнее чувство: глаза ее отнюдь не являли собою "прибежище молитвы бессловесной", как сказано у Теннисона] ... [22, с. 13]. Автор романа «Женщина французского лейтенанта» с явной иронией противопоставляет страстный взгляд главной героини глазам тех женщин, у которых они «как прибежище молитвы бессловесной, по выражению Теннисона» (в тексте homes of silent prayer). Молчание в данном случае близко по значению к понятию «тишина», которое в английском языке может реализовываться лексемами quite, quietly. Определение, которое дает лексеме «quiet» The Concise Oxford Dictionary звучит как «with little, or no sound or motion», то есть данное значение в английском языке включает «отсутствие или минимальное количество звуков или движений». Обычно актуализация данного понятия, имеет дополнительную сему «смирения» и спокойствия», в этом значении quiet оказывается ближе русскому «тихо», которое семантически не включает в себя значения «отчуждения», «холода», «тревоги, а, наоборот обозначает состояние «покоя» или «тихой печали» [1].

По мнению лингвистов, молчание и тишина – разные понятия, так как тишина – природный феномен, транспонируемый на мир человека, а молчание – человеческий феномен, транспонируемый на мир природы, в то время как безмолвие синтезирует черты тишины и молчания. Молчание – это знак стоящего за ним содержания. Тишина не может быть знаком, она не образует единства с тем, что в ней пребывает. Наполнитель тишины проходит извне, поэтому тишина имеет положительную коннотацию и есть отсутствие – относительное, в то время как пустота может иметь отрицательные коннотации и есть абсолютное отсутствие, при этом пустота и тишина есть явления несколько отличные от

молчания по причине своей соотнесенности с чем-то более неопределенным [1]. И именно об этом красноречиво пишет М.Фуко: «тишина есть неслышное дыхание, первое, еще неоформленное, откуда может возникнуть всякий проявленный дискурс, или же слово есть то царствие, что властно удерживать себя в подвешенной неразрешенности молчания» [23, с. 318-334].

Анализ примеров показал, что помимо вышеперечисленных функций, можно также выделить эмотивную, оценочную функции молчания, фатическую или контактную, медитативную, дисконтактную, эстетическую. Эстетическая функция молчания [1] (реализация мотива молчания или тишины в художественном произведении) позволяет обратить внимание на реализацию данного понятия в эстетическом аспекте. Мотив или образ тишины может актуализироваться в тексте как контраст между звуком и тишиной, обычно при описании внутреннего состояния героя. При этом нередко объективируется метафора, которая «описывает картину мира как способ существования человеческой субъективности» [20, с.5]: *Sometimes, however, he courted the causes of his fear. He chose the darkest and narrowest streets and, as he walked boldly forward, the silence that was spread about his footsteps troubled him, the wandering, silent figures troubled him; and at times a sound of low fugitive laughter made him tremble like a leaf* [30, p. 147-148]. [Впрочем, иногда он сам искал повода для страха. Он выбирал самые темные и узкие улицы и смело шагал вперед, и тишина, расстилавшаяся вокруг его шагов, пугала его; и временами от приглушенного и мимолетного взрыва смеха он весь трепетал, как лист] [8, с. 147]. В примере автор говорит о состоянии страха, в котором находится главный герой цикла рассказов Д.Джойса «Дублинцы». Словесная реализация ощущений не выражена в тексте эксплицитно, но актуализируется посредством метафорического переноса: герой сравнивается с «трепещущим листом» (в тексте *tremble like a leaf*), а его состояние объективируется в тексте посредством описания различных типов звуков и шумов, которые главный герой слышит в тишине улиц (в тексте *low fugitive laughter; footsteps*: приглушенный взрыв смеха; шагал; *the silence that was spread about his footsteps*: тишина, расстилавшаяся вокруг его шагов). Подобное напряжение достигается и путем контрастного взаимодействия каждого из отдельных рассказов, которые составляют книгу «Дублинцы».

Эстетическая функция молчания, реализация мотива молчания или тишины сопряжена с процессом «жизнедеятельности звука», его акцентным выделением, которое реализуется благодаря тому, что современные авторы нередко используют нотные знаки, музыкальные партитуры непосредственно в своих литературных произведениях. При этом обыгрываются неожиданные провокационные метафоры, которые, подобно музыкальному произведению или любому другому произведению искусства призвана будоражить, шокировать, оставлять след. Известная своим эпатажем в отношении сюжета и склонностью и радикальному феминизму, британская писательница Д. Винтерсон в романе «Искусство и ложь: пьеса для трех голосов и сводни» прилагает нотную партитуру в конце романа. Автор использует большое количество звукоподражательных элементов, звуковых повторов, создавая прозаическое произведения о трех гениальных создателях (Генделе, Пикассо, Сапфо), своей поэтикой во многом напоминающее стихотворную форму: *The patient can hear anything under general anaesthetic. The ripping, snipping, severing, squelching, dripping operation. Our Surgeon liked to listen to opera while he worked but he insisted on Madam Butterfly or La Boheme. He liked to sing the part of Mimi in a cracked falsetto. "I get upset when she dies?" he said, cutting through the pectoral webbing...* [33, p. 11]. [Несмотря на общий наркоз, пациент все слышит. Треск кромсаемой, разрезаемой, полосуемой плоти, капанье и хлюпанье. Наш Хирург за работой любил слушать оперу, особенно «Мадам Баттерфляй» или «Богему». Любил напевать надтреснутым фальцетом арию Мими. «– Я огорчусь, когда она умрет», – сказал он, разрезая грудную мембрану] [21, с.15]. В примере автор-повествователь говорит о состоянии врача и пациента во время наркоза: пациент продолжает слышать звуки хирургических инструментов, треск, капанье, хлюпанье» (в тексте *ripping,*

snipping, severing, squelching, dripping), в то время как хирург, «за работой!», все время напевает известные арии, «особенно из «Мадам Баттерфляй» или «Богемы» (в тексте *Our Surgeon liked to listen to opera while he worked but he insisted on Madam Butterfly or La Boheme*). Со свойственной автору поэтичностью (ироничностью и нарочитой циничностью!) в данном фрагменте реализуется метафорический перенос. Человек сравнивается с музыкальным инструментом (обладает «мембраной»), а хирург - с музыкантом, способным слушать оперу и одновременно лязгать инструментами. Комический эффект создается благодаря совмещению в одном параграфе медицинского дискурса и музыкального дискурса, то есть использованию лексических единиц, которые относятся к разным сферам профессиональной деятельности.

Метафорический перенос реализуется благодаря сопоставлению музыкального инструмента с человеческим телом и противопоставлению музыки тишине: <...> ... *The great paved jaws of the bridge had been opened to let through an invisible fog-bent boat. I heard the clang of the bell and the slow clatter of the bridge on its huge chains. I thought I heard drumming, drumming, footsteps marching in dead motion to the Tower. I could see the thin grills fixed in the thick stone. Did I see a face? [33, p. 16].* <....> [Огромные, мощенные булыжником челюсти моста раскрылись, пропуская невидимый в тумане пароход. Я слышал звон колокола и слабый скрип огромных цепей, на которых висел мост. Мне послышался и бой, барабанный бой шагов в мертвой тишине, окутавшей Тауэр. Помню тонкие решетки, вмурованные в толстый камень. Но видел ли я чье-нибудь лицо?] [21, с. 15]. В данном отрывке автор-повествователь (хирург) переходит к описанию пейзажа Лондона, говорит о звуках, которые слышатся вокруг: о «звоне колоколов», «скрипе цепей», «бое барабанов», которые контрастно выделяются на фоне «мертвой тишины» (в оригинале *I heard the clang of the bell and the slow clatter of the bridge on its huge chains. I thought I heard drumming, drumming, footsteps marching in dead motion to the Tower*). Для более точной передачи звукового окружения автор использует эхо-подражательные элементы, дублируя звукоподражательные слова (в тексте *drumming, drumming*). В данном фрагменте «город» сравнивается и соотносится с «телом человека», подобное соотнесение реализуется посредством метафорического переноса: *the great paved jaws: мощенные булыжником челюсти*). В некотором смысле, можно говорить о том, что звуковое окружение, связанное с жизнедеятельностью человека, актуализируется в тексте посредством контраста с тишиной или пограничным состоянием пациента, близким к смерти. Нарочитая провокация оппозиции «жизнь-смерть» автор демонстрирует и в других своих произведениях, в которых, в своей излюбленной манере менять регистр повествования (а заодно и ставить под сомнение гендерную и возрастную идентичность персонажей), доходит до гротеска, поочередно описывая каждую часть тела умирающего любимого человека, совмещая статику дискурсивной практики медицинской энциклопедии и динамику лирического нарратива.

Процесс «оживления звука» находит свое отражение в смыслообразующих ритмических деформациях, которые характерны, например, для поэзии Марины Цветаевой. В произведениях поэтессы, по словам Г. Н. Ивановой-Лукьяновой, «обращает на себя внимание странное ритмическое взаимодействие строк, когда одна строка как бы не вмещает в себя все слова, ритмически и семантически объединенные в неразделенную группу (синтагму) и передает последнее слово этой синтагмы следующей строке» [9, с. 164-170]. С помощью такого «семантического сдвига» автор усиливает акцент на этом оторванном слове и тем самым нагружает его семантику, воссоздавая типичное для Цветаевой противоречие: «Связь? Нет, разлад!»:

О поэте не подумал

Век - и мне не до него [9, с. 164].

В данном случае, проекция физиологических процессов на звук и слово, настолько очевидна, что по мнению врача-психотерапевта, такие ритмические сбои свидетельствуют о том, что М. Цветаева страдала астмой, а некоторые исследователи даже делают смелые

предположения о том, что смерть поэтессы от удушья подтверждает это предположение, что еще раз подтверждает размытость, намеренное разрушение границ между эстетической проблематикой произведений и физическим состоянием, настроением, идеологией, новаторскими нововведениями экспериментирующих авторов.

Мотивы музыкальных инструментов составляют значительную долю русской поэзии XX века. У каждого из них эта область обособлена и внутренне по-своему структурирована. Если «изменчивость голосов» блоковского оркестра приводит к парадоксальной ситуации: визг, вой, вопль, гром, звон, плач, рыдание, а Хлебников мыслит инструменты как «запредельные», «мировые» («миряные гусли», «скрипка земного шара»), то мир музыкальных инструментов в поэзии Маяковского поражает своей динамичностью и материальностью: они живые, словно никогда не были вещами. Барабан сам «бьет» и ему «бьют в бока», гитарой можно «грохнуть по затылку», рояль стоит наготове «с разинутой пастью», поэтому и музыканту приходится «набрасываться на клавиши», а постороннему человеку хочется «ударить» роялю «по зубам». Даже привычные образы пения и плача оказываются переосмысленными у Маяковского очеловечены, когда «скрипка разревелась» или «выплакалась», «рояль плачет», а «дирижер велел плакать музыкантам» [7, с. 67-70].

Процесс жизнедеятельности звука и слова в литературе проявляется при сопоставлении звукового фона и цветовой гаммы окружающего мира и реализации этого феномена в тексте. В отношении актуализации мотива молчания А.Веселовский отмечает, что в стихотворной форме обычно используются не только эпитеты-метафоры, такие как «мертвец молчит», «молчание – признак смерти», но и другие эпитеты, объясняемые физиологическим синкретизмом [5]. Синкретические эпитеты отвечают слитности чувственных восприятий, которые первобытный человек выражал нередко одними и теми же лингвистическими показателями. Ученый обращает внимание на целый ряд индоевропейских корней, которые отвечают понятиям звука и света: церк.-сл. "остр" служит для обозначения и звуковых и световых впечатлений; нем. hell <светлый> прилагается и к звуку, и к тону краски, французское voix sombre обозначает <темный голос>, bleu sourd - <глухую синеву>, voix blanche - <белый голос>; немецкое heller Ton - <светлый тон>, латинское tacito... murmure - <шепчущее молчание>. Гюго пишет о «Пугливом, темном шуме, сделанным из теней», Данте – о "молчание солнца", Вергилий о "при дружественном молчании луны" [5].

Рассмотрим примеры из прозаических произведений, в которых совмещение звуковой и цветовой светотени создает дополнительные смыслы, что, по словам критиков, «усложняет и зашифровывает сюжет» [18, с. 77-80]: *From a distance only the light is visible, a speeding gleaming horizontal angel, trumpet out on a hard bend. The note bells. The note bells the beauty of the stretching train that pulls the light in a long gold thread. It catches in the wheels, it flashes on the doors, that open and close, in commuter rhythm* [33, p. 3]. *Издали виден только свет – летящий по горизонтали сверкающий ангел с круто изогнутой трубой. Звенит нота. Нота, воспевающая красоту вытянувшегося поезда, который превращает свет в длинную золотую нить. Свет опутывает колеса, ритмично вспыхивает в дверях – открытых и закрытых, открытых и закрытых, словно кто-то включает и выключает ток* [21, с. 2]. В примере реализована ситуация, в которой движение проходящего поезда. При описании окружающих звуков (trumpet out, the note bells) используется грамматическая метафора: существительные, обозначающие музыкальные инструменты (trumpet, bell) актуализируются как глаголы. О цветовых феноменах говорится в отношении их цвета (golden thread), и энергетических характеристик: сверкает, вспыхивает, включается или выключается как ток (в тексте gleaming, flashes), что делает повествование многослойным, объемным, интенсивным.

В середине XX века слуховая экология становится безусловной ценностью литературного творчества наравне с музыкальным. Для последнего характерен высочайший порог звуковой чувствительности и повышенное внимание к микроскопическим звуковым

элементам, к мельчайшим нюансам изменения звучности. Для музыкального творчества характерен тот факт, что тишина становится полноправным звуковым материалом, приобретает эстетическую «законность» [14]. Подобное внимание к мельчайшим звуковым элементам при анализе художественного текста проявляется, например, при реализации частных случаев всевозможных звуковых трансформаций, таких как звуковое отражение, то есть «эхо», акцент на традиционно незначимых знаках препинания (тире, точка, многоточие), пристальное внимание к интервалу между словами, как общая тенденция, «эмансипация» поэзии и художественного текста от грамматики.

Если план выражения звукового отражения может быть обозначен как «эхо», каков же его «план содержания»? Дефиниция лексемы «echo», которое дает The Concise Oxford Dictionary – is the repetition of a sound by the reflection of sound waves, то есть «повтор звука путем отражения звуковой волны». Некоторые авторы используют в прозаическом тексте эхо-подражательные элементы, такие как повтор или рефрен. У Ж. Винтерсон, например, в текст многократно повторяется риторический вопрос, который служит для передачи мыслей главного героя (в тексте *How shall I live?*) или актуализируется вопрос и его последующие словесные модификации (в тексте *My own mind? My right mind? My true home?*). Другие авторы часто используют эхо-вопрос (tag question), который в английском языке имеет контактно-устанавливающую функцию [24]: говорящий не повторяет то, что сказал его собеседник, но дублирует его слова; прагматика такого вопроса направлена на поддержание разговора: *"I don't think she cares for anyone much. I love her. She's so like me." "Do you? Is she?"* [32, p.45]. – *Ей никто особенно не нравится. Я ее люблю. Она ужасно на меня похожа. – Правда?* [6, с. 82]. В примере собеседник на комментарий «я люблю ее, она так на меня похожа» не повторяет те же самые слова, а дублирует только грамматическую форму обоих утверждений, эхом повторяя их, но не называя (в тексте *I love her. She's so like me." "Do you? Is she?*).

Для стихотворной формы эхо-дублирование, как и другие виды звукоподражания характерны в большой степени. Эхо-дублирование в чистом виде, то, что Марков называет «слоговыми близнецами» (когда в одной строчке два раза встречается, например, слог «ли»), не столь характерно и нередко является следствием авторской ошибки [16]. «Эхо-элементы» не всегда дублируют звук, а могут реализовываться в несколько преобразованной форме, полностью меняя тональность, ритмику и содержание произведения. Анализируя стихотворение М. Цветаевой "Новогоднее" и строчку «С Новым годом – светом – краем – кровом!» И. Бродский пишет, что оно «начинается типично по-цветаевски, в правом, т. е. верхнем углу октавы, с "верхнего до". <...> На протяжении всего стихотворения тональность эта, также, как и самая направленность речи, остается неизменной: единственная возможная модификация – не снижение голоса (даже в скобках), но возвышение. Окрашенная этой тональностью, техника назывного предложения в этой строке порождает эффект экстатический, эффект эмоционального взлета. Ощущение это усиливается за счет внешне синонимического перечисления, подобного перебираемым ступеням (степеням), где каждая следующая выше прежней. Но перечисление – это синонимично только по числу слогов, приходящихся на каждое слово, и цветаевский знак равенства (или неравенства) – тире – разъединяет их больше, чем это сделала бы запятая: оно отбрасывает каждое следующее слово от предыдущего вверх» [26]. Модификации эхо-элементов использует и сам Бродский. Пример тому финальная строчка шестого сонета из «Двенадцати сонетов к Марии Стюарт» «коснуться - «бюст», зачеркиваю – уст!», которая «четко отделена от предшествующего текста: синтаксически и графически – благодаря тире; семантически, благодаря зачеркиванию предыдущего слова; фонетически – благодаря перебивке цепи повторов комплекса «у-с-т», в результате которого слово «уст» предстает в виде точки: односложность слова «уст» доводит до максимума контраст с предыдущей длиной периода». Тем самым Бродский прибегает к своему излюбленному приему «геометрической вложенности в пустоту», то есть заканчивает стихотворение, используя «финальный иконический эффект»:

«выпячивание губ в объемлющую пустоту» [9, с. 221-222].

Еще в поэзии начала XX века возникает необходимость замены ее музыкой. Андрей Белый говорит об этом более мягко: «только приближаясь к музыке, художественное произведение становится глубже» [3, с. 100-102]. Александр Блок говорит об этом более решительно: «музыкальный атом есть самый совершенный – и единственно реально существующий, ибо творческий. Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира – мысль мира. Музыка предшествует всему, что обуславливает» [3, с. 103]. Для поэтов стихотворная форма — это беспредельное расширение интонационных возможностей речи, в некоторых случаях, «эмансипация ее от грамматики». По мнению Степанова, поэты-имажинисты провозгласили основой поэтики кубизм, по-своему понятый. «Кубизм грамматики – это требование трехмерного слова. Плоскостное слово ныне постепенно, благодаря освещению образом, начинает трехмериться. Глубина, длина и ширина слова измеряются из этих величин – смысл – есть логически постоянное, две других – переходные (переменные), причем звук внешне переходное, а образ органически переходное. Звук меняется в зависимости от грамматической формы, образ не меняется об аграмматическую форму. Отсюда у имажинистов аграмматическая форма «Доброй утра» или «добрый утра!» или «Он хожу!» [19].

Прекрасной иллюстрацией экспериментов в области стихосложения принадлежат В.Маяковскому. По мнению исследователей, поэзия Маяковского представляет собой классический пример акцентного стиха, то есть «чисто тонического, лишённого метрической урегулированности и его единственная мера – количество ударений». В акцентном стихе Маяковского также важен «тип интервала», благодаря чему стихотворение не становится прозаическим и остается максимально разговорным (тоническая сдержка на число ударений (и обязательная рифмовка), не позволяющая усомниться, что перед нами стих, и, одновременно, раскрепощенный, междуударный интервал, размывающий границы стиха и прозы (стиха и разговорной речи) [4. с. 137-152].

Стихотворения, написанные «свободным стихом», по словам Бродского, «оказались в авангарде благодаря Элиоту и Паунду», которые «обеспечили отход от гармонического звучания» [24]. Ярким примером сознательного авторского сближения стихотворной формы с музыкальной, акцентуация на обертонах музыки и тишины может служить цикл стихотворений Т.С.Элиота «Четыре квартета», который является фактически финалом поэтического творчества поэта. Это своеобразное подражание Данте, блаж. Августина, а также испанского мистика, богослова и поэта XVI века Хуана де ла Круса. Весь цикл и каждая его часть выстроены по законам аллегорической поэзии и по музыкальному образцу. В основу цикла положены пятичествные квартеты Бетховена (Op 127, 130-132, 135), созданные композитором незадолго до смерти. Музыкальность элиотовских «Квартетов», разнообразных по ритму и тщательно выписанных служит орнаментом к теософической, исторической, звуковой и даже вегетативной символике.

Words move, music moves

Only in time; but that which is only living

Can only die.

Words, after speech, reach

Into the silence.

Only by the form, the pattern,

Can words or music reach

The stillness, as a Chinese jar still

Moves perpetually in its stillness [27].

Слова, как и музыка, движутся

Лишь во времени; но то, что не выше жизни,

Не выше смерти.

Слова, отзвучав, достигают

Молчания.

Только формой и ритмом

*Слова, как и музыка, достигают недвижности древней китайской вазы,
Круговращения вечной подвижности [25].*

В данном фрагменте в традициях богословия, с одной стороны, и арочной поэзии – с другой, Элиот «описывает восхождение души к Богу, преобразование времени и конечного начала в бесконечное». Для отрывка характерно, прежде всего, соотнесение мотивов речи и музыки на основе их сопричастности ко времени (в тексте *words move, music moves only in time*). В стихотворении используются всевозможных огласовки, например, достаточно редкая инструментовка на *tch* (в тексте *speech, reach*), аллитерации, эхо-повторы (в тексте *words move, music moves*), противопоставление долгого напряженного гласного «i» и кратких гласных «i» (в тексте *stillness, still, Chinese*).

Полноправность молчания как звукового материала может реализовываться в поэзии благодаря разнообразным инновациям в отношении формы ее подачи, в частности, при использовании графических экспериментов, а в более традиционных произведениях посредством развернутой метафоры, когда текст лексически максимально загружен, гетерогенен, являя собой палитру всех возможных оттенков заново услышанного молчания.

Графические эксперименты в футуристической литературе принадлежат Маринетти, который вводит в обиход так называемые «синоптические таблицы лирических ценностей», составленные из «слов на свободе», что достигается посредством «свободной экспрессивной орфографии и шрифту». Поэма «*Zang Tumb Tamb*» является идеальной лабораторией, где автор на практике применяет свои теории. Он широко употребляет шрифты разного типа и размера, модифицирует орфографию, особенно звукоподражательных слов, путем умножения букв, чтобы лучше подчеркнуть их выразительную силу. В связи с этим Маринетти говорит о «самоизображениях», «нарисованных аналогиях», приводя в пример самоизображения привязной аэростат в своей поэме «*Zang Tumb Tamb*», и нарисованную аналогию Канджулло в «*Fumatori II*», «которая передает длинные и монотонные фантазирования и расширение скуки-дума во время долгого путешествия в поезде» [12].

В качестве примера богатой палитры, которая сопутствует мотиву молчания – стихотворение «Тишина» известного писателя-модерниста Д. Лоуренса, который предоставляет достаточный спектр полиметричности стиха, содержат некоторые грамматические искажения: не имеет знаков препинания, характеризуется включением «ноты, или апподжиатуры в виде повторяющейся частицы «ли» в прямых или косвенных вопросах, на которые нет ответа» (в английском тексте *whether*) [16]. Стихотворение содержит другие нестандартные для поэзии элементы, такие как «усиление звука, обогащение звучания», «мерцание», которые актуализируются как «мягкость во всех нарушениях ритма», то, что Бродский называет «полурифмой», «неполной рифмой», «непредсказуемой рифмой»:

*Since I lost you I am silence haunted Sounds wave their little wings
A moment then in weariness settle On the flood that soundless swings
Whether the people in the street Like pattering ripples go by
Or whether the theatre sighs and sighs With a load hoarse sigh
Or the wind shakes a ravel of light Over the dead-black river
Or night's last echoing Makes the daybreak shiver
I feel the silence waiting To take them all up again
In its vast completeness, enfolding The sound of men [31].*

*С тех пор как я потерял тебя, меня преследует тишина
Звуки трепещут как маленькие крылья Затем истощены и затихают
В потоке беззвучия качаясь Идут ли прохожие мимо
Подобно дрожащей зыби Или театр дышит вздыхая
Выдохнув громко и хрипло Иль ветер колеблет свет*

*Над мертво-черной рекой Иль эхо последнее ночи
Встречает восход содрогаясь Ждет тишина
Вбирая все снова Бескрайней полнотой окутав
Голоса людские [Перевод автора]*

Формирование целостного смысла стихотворения достигается путем контрастного взаимодействия трех основных мотивов: Основным метафорическим мотивом данного стихотворения становится тишина, ее необъятность и звучание. «Звуки трепещут как крылья», «театр вздыхает», «эхо ночи встречает восход», «тишина вбирает голоса людские». В данном стихотворении реализуется словесная модель переживания утраты близкого человека, которая, в свою очередь, превращается для лирического героя в опыт слушания и познания тишины. Прагматическое значение стихотворения заключается в неожиданном фокусе на воображении. Нельзя сказать, что лирический герой вспоминает того, кого потерял или просто описывает пейзаж, его чувства обострены, и он слышит потусторонние шумы, которые особо контрастируют с заглавием стихотворения, которое называется «молчание». И. Толочин называет подобный эффект «контрастным взаимодействием между элементами текста» [Толочин, 2014], то есть в данном случае, это: 1) название стихотворения: «тишина», 2) описание звуков, метафорическое воплощение звучания, и 3) собственные ощущения переживающего лирического «я».

Реализация паузы, «времени тишины» [14] в текстах может сопровождаться описанием не только посторонних или потусторонних звуков и шумов, но и внутренней речи героев, при этом обычно в тексте реализуется описание тех жестов, мимики, других паралингвистических средств выражения, которые сопутствуют молчанию и эксплицитно говорят о внутреннем состоянии героя: — *Скажи нам: кто он? Она на мгновение запнулась, ровно на столько, сколько требуется, чтобы произнести имя. Будто во тьме искала это имя, тотчас же нашла его среди многих и многих на этом свете и на том и прибила его к стене точным ударом кинжала — как бы без всякого колебания наколола на булавку бабочку, — этим огласила приговор, вынесенный судьбой давно и навсегда. — Сантьяго Насар, — сказала она [15, с. 18].* В примере описывается ситуация, в которой главная героиня блистательного и ироничного романа Гарсия Маркеса «Хроника объявленной смерти» должна сказать, кто именно был ее мужчиной, что и является главной темой произведения: героиня назовет одно единственное имя первого попавшегося человека, которого, совершенно невинного, по ее «свидетельству» публично убьют (количество глаголов, которые выражают различные способы убийства приближается к 20!) Перед тем как произнести вслух имя, Анхела делает, может быть, самую важную паузу в своей жизни (в тексте на мгновение запнулась). До того, как она произносит имя, она пытается решить для себя вопрос, кого именно назвать, «ищет» имя, «среди многих и многих на этом свете и на том», «прибивает точным ударом кинжала», «накалывает как бабочку на стене», и только спустя какое-то время озвучивает: «Сантьяго Насар».

Сходным образом, пауза может реализовываться и в поэтическом произведении, при этом несет на себе максимальную семантическую нагрузку. У Георгия Иванова мы находим пример: «Мне кажется будто и музыка та же... Послушай, послушай - мне кажется даже...» Дублирование слова «послушай» подобно знаку музыкальной нотации «фермата» удлиняет форму выражения, при этом возникает эффект подобный «безвременью», «зависанию», что усиливается знаком «паузы»: многоточием в конце строфы. Непосредственная вербализация воспоминаний, о которых говорит лирический герой, в тексте отсутствует.

Пустота не обязательно имеет отрицательные коннотации. Пустоте или «сияющему Ничто» поклонялись практически все поэты «серебряного века» [2]. А. Белый пишет об этом как «Родное-В-Пустое Такое – В ничто!» «Сияющее Ничто» для поэтов «серебряного века» становится не «сиянием слов», или «сиянием Слова» (Христом), а «сиянием эзотерического свойства», которое соотносится с тем, что говорит мистический христианский опыт в духе Мейстера Экхарта, средневекового проповедника, и который был хорошо ведом людям

«серебряного века». Подобный мистический опыт учит, что «душа приближается к Богу по мере того, как отступает в себя. Туда, на ее дно, и заложена искра Божья. И это есть место, где рождается слово. В своей иррациональности душа равна только абсолютному» [2]. Словесная реализация «сияющего Ничто» неотделимо от его отблеска, проявления человеческих качеств, которым и посвящены многие стихотворения Г.Иванова, и в которых звук и тишина становятся одним из главных лейтмотивов:

*Я слышу – история и человечество,
Я слышу – изгнание или отечество.
Я в книгах читаю – добро, лицемерие,
Надежда, отчаянье, вера, неверие.
И вижу огромное, страшное, нежное,
Насквозь ледяное, навек безнадежное,
И вижу беспаянство или мученье,
Где все навсегда потеряло значение.
И вижу, - вне времени и расстояния, -
Над бедной землей неземное сиянье [10].*

Основной мотив стихотворения – это соотнесение, с одной стороны, окружающего мира лирического героя, то, что он «видит», «слышит», «читает» (этот мир описывается как «история и человечество», «добро», «лицемерие», «страшное», «нежное», то есть имеет ценностно-социальные и даже политические характеристики). И, с другой стороны, того, что лирический герой видит «вне времени и расстояния»: неземное сиянье», мир бесконечности «сияющего Ничто», что и придает всему стихотворению особую тональность. Четырехстопный ямб с чередованием рифмы (дактилической - ударение на третьем слоге от конца, и двусложной, так называемой, «женской» рифмой – ударение на втором слоге от конца) делает строку подчеркнута напевной, в противоположность «обычной для некоторых стихотворений Иванова графичности» [2].

Таким образом, молчание является полноправным участником коммуникации. Изучение феномена молчания рассматривается в рамках «описания нулевого речевого акта», когда нарушен стереотип поведения, присутствуют признаки контролируемости, намеренного участия, говорящего в той или иной оппозиции; связан с чувством уважения, скорби, смирения. Можно выделить эмотивную, оценочную функции молчания, фатическую или контактную, медитативную, дисконтактную, эстетическую. Эстетическая функция молчания реализация мотива молчания или тишины в художественном произведении позволяет обратить внимание на реализацию данного понятия в эстетическом аспекте. Мотив или образ тишины может актуализироваться в тексте как контраст между звуком и тишиной, обычно при описании внутреннего состояния героя. Феномен тишины является необходимым фоном слова, используется авторами прозаический и поэтических произведений. Акцент на «интонационных» возможностях слова, его звучании, ритмике нарратива становятся безусловной ценностью литературного творчества. Повышенное внимание к микроскопическим звуковым элементам при анализе художественного текста проявляется при реализации частных случаев всевозможных звуковых трансформаций, таких как звуковое отражение, то есть «эхо», акцент на традиционно незначимых знаках препинания (тире, точка, многоточие), пристальное внимание к интервалу между словами, как общая тенденция, «эмансипация» поэзии и художественного текста от грамматики.

Литература:

1. Арутюнова, Н. Д. Молчание: контексты употребления // Логический анализ языка: Язык речевых действия // отв. ред. Арутюнова Н. Д., Рябцева Н. К. – М. : Наука. 1994. – С. 106-116.
2. Арьев, А. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование. – С-Пб. : Журнал «Звезда», 2009.

3. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Издательство «Республика», 1994.
4. Брейдло, Е. М. Акцентный стих Маяковского / Е. М. Брейдло // Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В. П. Григорьева. – М. : «ИРЯ РАН», 1996. – С. 142-153.
5. Веселовский, А. Н. Из введения в историческую поэтику // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989.
6. Во, И. Возвращение в Брайдсхед / И. Во. – М., Спб. : Б.С.Г. Пресс. 2005.
7. Гервер, Л. «Инструменты игры» Блока, Хлебникова и Маяковского. Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В. П. Григорьева. – М. : «ИРЯ РАН», 1996. – С. 66-79.
8. Джойс, Дж. Дублинцы. – Спб.: Иностранная литература. Современная классика, 2014.
9. Жолковский, А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. – М. : «Наука», Издательская фирма «Восточная литература». – 1994.
10. Иванов, Г. Стихотворения / Г. Иванов. – М. : Издательство ДНК. Прогресс-Плеяда 2010.
11. Иванова-Лукьянова, Г. Н. Когнитивный характер ритмики стихов М. Цветаевой // Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В. П. Григорьева. – М. : «ИРЯ РАН», 1996. – С. 164-170.
12. Импости, Г. «Tavole parolibere» Маринетти и железобетонные поэмы Каменского. Язык как творчество / Г. Импости. – Сборник статей к 70-летию В. П. Григорьева. – М. : «ИРЯ РАН», 1996. – С. 153-163.
13. Исигуро, К. На исходе дня / К. Исигуро. – М. : ЭКСМО, 2010.
14. Лаврова, С. В. Проекция основных концептов постструктуралистской философии в музыке постсериализма. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2016.
15. Гарсия Маркес, Г. Хроника объявленной смерти / Г. Гарсия Маркес. – М. : Аст., 2011.
16. Марков, В. Свобода в поэзии. Статьи и эссе. Разное. / В. Марков. – Спб. : Издательство Чернышева. – 1994.
17. Метафоры языка и метафоры в языке // Под ред. А. В. Зеленщикова, А. А. Масленниковой. – СПб. : СПбГУ, 2006. – 263 с.
18. Мусатова, Е. В. Поэтика света и цвета в романе Женетт Уинтерсон «Art and lies» / Е. В. Мусатова. – Новгород: Вестник Новгородского государственного университета. – 2009. – № 51.
19. Степанов, Ю. С. В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства / Ю. С. Степанов. – М. : Либроком. 2013.
20. Толочин, И. В. Ценностное суждение как семантическая база поэтического текста // Язык как культурный код // Под ред. А. В. Зеленщикова, Е. Г. Хомяковой. – Спб.: 2014.
21. Уинтерсон, Д. Пьеса для трех голосов и сводни / Д. Уинтерсон. – М. : Эксмо, 2003.
22. Фаулз, Дж. Любовница французского лейтенанта / Дж. Фаулз. – Спб. : Азбука-классика, 2003.
23. Фуко, М. Мысль о Внешнем. Современные стратегии культурологических исследований: Труды Ин-та европейских культур. Вып. 2 / Отв. ред. Т. А. Филиппова. – М. : РГГУ, 2008. – С. 318-334.
24. Халитова, Л. К. Семантика и прагматика русских контактоустанавливающих частиц и английского разделительного вопроса: сравнительно-сопоставительный аспект /

Л. К. Халитова // Филологические науки. – Выпуск №5. – 2012.

25. Элиот, Т. С. Полые люди / Т. С. Элиот. – Спб. : Издательский дом «Кристалл», 2000.
26. Янгфельдт, Б. Язык есть Бог. Заметки о Иосифе Бродском / Б. Янгфельдт. – Спб. : Астрель, 2012. – 368 с.
27. T.S. Eliot. Four quarters. New York, Faber and Faber, 1994.
28. Fowls, J. French lieutenant's woman. London: Vintage Classics. 2004
29. Ishiguro, K. The remains of the day. London: Penguin Readers, 2008.
30. Joyce, J. Dubliners. The University of Adelaide Library. University of Adelaide, South Australia, 2015.
31. Lawrence. Silence. URL: http://www.online-literature.com/dh_lawrence/3421. Дата обращения: 20.10.2013.
32. Waugh, E. Brideshead Revisited. England. Chapman and Hall. 1945. – 480 p.
33. Winterson, J. Art and lies. London:Vintage, 1994.