**План**

Введение

Глава 1. Звукоизобразительность и звукосимволизм

1.1 Фоносемантика, как наука, изучающая ассоциативный ореол звука

1.2 Звукоизобразительные и звукосимволические возможности звука

Глава 2. Экспрессия звука у Б.Л. Пастернака

2.1 Судьба и творчество

2.2 Экспрессия звука в творчестве Б. Пастернака

Заключение

Список использованной литературы

**Введение**

Темой данной курсовой работы является «Экспрессия звука». Говоря о явлении звуковой экспрессии, нужно учитывать, что это понятие является одним из предметов изучения фоносемантики – науки, которая возникла на стыке лингвистики, социологии, психологии, физиологии, текстологии и др.

Фоносемантика, как и всякая другая наука, имеет свои проблемы, актуальные на сегодняшний день. При изучении содержательной стороны звука возникают вопросы, ответы на которые вызывают споры у многих ученых. Имеет ли отдельно взятый звук или группа звуков свой особый смысл? Обусловлен ли психологически выбор звуков в художественном тексте? Какие ассоциации возникают у человека, когда он слышит тот или иной звука? Почему эти ассоциации возникают? Разобраться в этих вопросах мы и попробуем в этой курсовой работе.

Фоносемантика стала изучаться в XX в., во время появления особого интереса к содержательной природе звука со стороны поэтов и писателей. Б.Пастернак тоже активно экспериментировал со звуками в своем творчестве, часто использовал прием звукописи для написания стихотворений, что и стало предметом исследования многих филологов.

Но вокруг творчества Б.Л. Пастернака дл сих пор ведутся споры. Одни исследователи считают его стихи чересчур манерными, туманными, с затемненным смыслом. Другие, наоборот, считают Пастернака настоящим художником слова. В последнее время большинство ученых склоняется ко второй точке зрения, т.к. появились новые работы о творчестве Пастернака, делающие его стихи более ясными и понятными.

Цель этой работы – ознакомиться со взглядами современных лингвистов на содержательную стороной звука, показать, как ассоциативная природа звуков, их выразительность может проявляться в творчестве Б. Пастернака.

Для достижения цели решались следующие задачи:

1. ознакомиться с фоносемантикой, как наукой, изучающей ассоциативный ореол звука;
2. раскрыть звукоизобразительные и звукомиволические возможности звука;
3. выявить экспрессию звука в поэзии Б. Пастернака.

Работа состоит из двух частей. В первой главе (теоретической части) рассмотрены точки зрения современных исследователей с содержательной сущности звука; также внимание уделено звукоизобразительным и звукосимволическим возможностям звука.

Во второй части на примере стихов Б. Пастернака рассмотрены случаи звуковой экспрессии.

**Глава 1. Звукоизобразительность и звукосимволизм**

**1.1 Фоносемантика, как наука, изучающая ассоциативный ореол звука**

Сегодня лингвистика существует в тесном контакте с такими науками, как физиология, нейрофизиология, психология, социология, культурология, эстетика, литературоведение и т.д., что дало, как уже отмечалось, толчок к развитию новой науки – фоносемантики, цель которой – многоаспектные лингвистические исследования. Ю.В. Казарин, как и многие другие ученые, указывает на многогранность сущности единиц фонетического уровня: «Фонетический знак – это сущность одновременно ментальная, психическая, физиологическая, физическая, лингвистическая, социальная, психологическая, текстовая, эстетическая (поэтическая) и культурная». [7, с.208]

На данный момент фоносемантика как наука включает в себя следующие разделы:

1. функциональную фоносемантику (лингвоаспект);
2. историческую фоносемантику (этимологический аспект);
3. компаративную фоносемантику (сравнительный аспект);
4. социофоносемантику (социолингвистический аспект);
5. психофоносемантику (психолингвистический аспект);
6. текстофоносемантику (лингвотекстовой аспект);
7. эстетическую фоносемантику (культурологический аспект).

Так как темой этой работы является экспрессия звука, т.е. психологические их свойства, то остановимся подробнее на психолингвистическом аспекте.

А.П. Журавлев в своей книге «Звук и смысл» говорит, сто уже в Древней Греции начали рассуждать о том, как рождаются слова, как даются имена вещам. «Одни мыслители древности, - говорит он, - считали, что имена даются по принципу, «как хотим, так и назовем». Другие полагали, что имя каким-то образом выражает сущность предмета, т.е. как бы предопределено для этого предмета заранее, по принципу «каждому по его свойствам». [6, с.6]

Древнегреческий философ Платон утверждал, что выбор имени предмета ограничен его свойствами и свойствами звуков речи. По мнению Платона, в речи есть звуки быстрые, тонкие, громадные и т.д. «Быстрые» предметы получают имена, включающие «быстрые» звуки; «тонким» предметам подойдут имена с «тонким» звучанием; в состав имен для «громадных» предметов должны входить «громадные» звуки. В подтверждение этому можно привести такие примеры: при произношении [р] язык быстро вибрирует, поэтому [р] – «быстрый» звук, и слова, обозначающие быстрое или резкое движение, включают, как правило, эти звуки: стриж, река, трепет, стремнина и т.д.

М.В. Ломоносов был уверен, что звуки речи обладают некоторой содержательностью, и даже рекомендовал использовать эти свойства звуков для придания художественным произведениям большей выразительности.

Однако прямых доказательств того, что звуки имеют смысл, не было. Но сторонники этой теории продолжали искать доказательства своей правоты.

Например, у различных языков были отобраны слова, обозначавшие что-то маленькое и что-то большое. Оказалось, что в первом случае в словах чаще встречаются [и] и [е], а во втором – [а], [у], [о]. Но попытка эта оказалась неудачной. Ведь лексический запас развитых языков просто огромен, и среди них найдется множество слов. Которые обозначают что-то маленькое и что-то большое. А какие выбрать? Маленький или мизерный? Карлик или лилипут? Жеребенок или щенок? А ведь от этого зависят выводы. Такая картина наблюдается и в других языках. Один из первых исследователей этой проблемы, И.Н. Горелов, провел такой эксперимент. Он нарисовал несколько картинок, на которых были изображены фантастические существа. Одно было кругленьким, добродушным, толстеньким, а другое – угловатым, злым, колючим. Потом учены придумал названия для этих существ: «мамлына» и «жаваручек». Эти картинки были опубликованы в одной из газет с просьбой угадать, где «мамлына», а где «жаваруга». Большинство людей решили, что добродушная, толстенькая – это, конечно, «мамлына», а колючая и злая – «жаваруга». Видимо, [м], [л], [н], вызывают у нас представление о чем-то круглом, мягком, приятном, а звуки [ж], [р], [г] ассоциируются с чем-то неприятным. Угловатым, страшным.

Итак, со временем становится все больше доказательств, что звуки имеют все-таки смысловое содержание и могут ассоциироваться с предметами и явлениями действительности.

Возможность звуков речи оказывать психологическое воздействие в полной мере раскрывается, конечно, в поэзии и в художественных текстах. Эту мысль подтверждают слова Ю.В. Казарина: «Развитие науки, связанной с изучением психологических единиц языка и речи, а также исследующей основы, причины и явления языковой деятельности, на начальных этапах всегда обусловлено тем опытом осознания сущности языка, который приобретался в основном писателями и поэтами». [7, 20]. Известный русский ученый А.А. Геннис писал: «Поэзия, настоящая конечно, сгущает реальность, отчего та начинает жить по своим законам, отменяющим пространство и время, структуру и иерархию. Информационная среда уплотняется дл состояния сверхпроводимости, при котором все соединяется со всем. В таком состоянии нет ничего случайного. Тут не может быть ошибки. Бессмысленно спрашивать, правильно ли выбрано слово. Если оно сказано, значит – верно» [7, 32]. Сказанное А.А. Геннисом касается не только слова, но и более мелкой единицы – звука. Действительно, если звук способен вызывать ассоциации на подсознательном уровне, подбор звуков в поэзии не случаен, цель звукового строя поэтического текста – вызвать те ассоциации, которые и хотел вызвать своим творчеством автор.

А.П. Журавлев условно делит строение слова на три части. Центральная, основная часть значения слова – понятийное ядро, которое приводится в толковых словарях (лексическое значение).

Понятийное ядро окружено оболочкой признакового аспекта значения. По мнению А.П. Журавлева, «она менее определенна, чем ядро, ее мы осознаем недостаточно четко и не всегда можем объяснить, истолковать» [6, 29].

Для объяснения понятия признакового аспекта ученый приводит такой пример. Слова «мать» и «мама» имеют одинаковое понятийное ядро. В словаре так и пишут: «Мама – то же, что и мать». Но мы чувствуем, что это все-таки не одно и тоже. Видимо, эти два значения различаются признаковыми аспектами. Мама – обязательно ласковая и нежная. А мать- не обязательно, может быть, даже наоборот – суровая.

Третья часть значения слова – фонетическая значимость – создает некий туманный, расплывчатый ореол вокруг признаковой оболочки. Это, по мнению А.П. Журавлева, «очень неопределенный аспект значения, который нами почти не осознается» [6, 29]

Фонетическая значимость (ее наличие) способствует появлению ассоциаций. Е.Замятин писал по этому поводу: «Всякий звук человеческого голоса, всякая буква сама по себе вызывает в человеке известные представления, создает звукообразы. Я далек от того, чтобы приписывать каждому звуку строго определенное смысловое или цветовое значение. Но – Р – ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром. Л- о чем-то бледном, голубом, холодном, плавком, легком. Звук Н – о чем-то нежном-нежном, о снеге, небе, ночи… Звуки Д и Т – о чем-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхлом. Звук М – о милом, мягком, а матери, о море. С А – связывается широта, даль, океан, марево, размах. С О – высокое, глубокое, море, лоно. С И – близкое, низкое, стискивающее и т.д. [6, 56]

Таким образом, звуки могут ассоциироваться в сознании человека о определенными характеристиками: круглый, мягкий, жесткий, приятный, холодный, теплый и т.д. По мнению многих исследователей, звуки могут вызывать и цветовые ассоциации, обладать колористическим значением.

Французский поэт Рембо написал сонет «Гласные» - об их «цвете».

А – черный; белый Е; И – красный; У - зеленый

О – синий: тайну их скажу я в свой черед,

А – бархатный корсет на теле насекомых,

Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е – белизна холстов, палаток и тумана,

Блеск горных родников и хрупких опахал;

И – пурпурная кровь, сочащаяся рана

Иль алые уста средь гнева и похвал.

У – трепетная рябь зеленых волн широких,

Спокойные луга. Покой морщин глубоких

На трудовом челе алхимиков седых.

О – звонкий рев трубы, пронзительный и странный,

Полеты ангелов в тиши небес пространной.

О – дивных глаз ее лиловые лучи.

Очевидно, что гласные звуки вызывали у поэта ассоциации с цветом. Конечно, здесь нужно упомянуть об индивидуальности восприятия: для Рембо [а] – черный, а кому-то он покажется красным, кому-то золотым. Но ассоциации, пусть даже у каждого свои, все-таки возникают. Правоту этого утверждения ученые проверили на опытах.

Один из таких опытов описывает А.П. Журавлев. На доске в строчку были написаны шесть гласных : Е, О, Ы, У, И, А. Сбоку в столбик названия шести цветов: красный, черный, синий, желтый, зеленый, белый. Задание участникам эксперимента: напишите в какой из шести цветов окрашен каждый из гласных, если не можете решить – пишите наугад.

«Уже первые результаты нас ошеломили, - пишет А.П. Журавлев, - против А почти все написали «красный», И для большинства «синий», О – «желтый» или «белый», Ы – «черный».[6]

Далее автор книги «Звук и смысл» приводит шкалу соответствий звукоцветовых гласных звуков:

А – густо-красный

Я – ярко-красный

О – светло-желтый или белый

Е – зеленый

Ё – желто-зеленый

Э – зеленоватый

И – синий

Й – синеватый

У – темно-синий, сине-зеленый, лиловый

Ю – голубоватый, сиреневый

Ы – мрачный, темно-коричневый или черный.

От чего зависят эти «цветные» свойства звуков. Трудно сказать. Возможно, что [А] ассоциируется с красным цветом потому, что входят в слово «красный», так же как [И] в слово «синий», а [О] – в слово «желтый». «Но почему, - задают вопрос исследователи, - [У] – «сине-зеленый», а [Ы] – коричневый?»

Ответа пока нет. Ясно только одно: и эмоционально-смысловые, и цветовые звуковые соответствия существуют.

**1.2 Звукоизобразительные и звукосимволические возможности звука**

Если психофоносемантика изучает ассоциативный ореол звука, возникающий на подсознательном уровне, то при звукоизобразительном анализе поэтического текста можно выявить прием, который в поэтике называется «звукопись». Сущность этого приема раскрывается в поэтическом словаре А. Квятковского [7]. «Звукопись – условный термин для одного из видов инструментовки стиха; соответствие фонетического состава фразы изображенной картине или последовательно проведенная система аллитераций, которая подчеркивает образную законченность поэтической фразы». [8,113]

В звукописи часто используют звуковые повторы с целью имитации шума. Например, в строках К. Бальмонта:

Умирает каждый лист,

В роще шелест, шорох, свист… -

можно услышать, как шуршат осенние листья.

М.П. Штокмар писал: «в стихе из поэмы «Человек» «Кузниц времен вдыхают меха» звуками ха, проходящими через два последних слова. Несомненно, изображается работа кузничных мехов» [4, 100]

Исследователи выделяют два основных вида повторов: аллитерация (повторение одинаковых согласных) и ассонанс (повторение одинаковых гласных звуков). «Звуковая изобразительность, - писал И.Р. Гальперин, - мощное средство эстетико-познавательного характера, и ее недооценка может значительно снизить не только художественную ценность произведения, но и ее эстетическую информацию» [3, 49]

В то же время многие исследователи предостерегают от неумеренного использования звуковых повторов. «Использование близких по звучанию, но далеких по значению слов, может привести к затемнению смысла», - говорит А. Квятковский. [8, 113] Пожалуй, одним из самых ярких примеров чрезмерного использования звуковых повторных служит стихотворение К.Бальмонта «Водопад в Ладоре»:

Я вольный ветер, я вечно вею,

Волную волны, ласкаю ивы,

В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,

Лелею травы, лелею нивы.

Выделенность звука в стихе постоянно привлекала внимание исследователей. Например, А.Белый разработал понятие «звукообраза», которое исследователь использовал при анализе строки Пушкина «Шипенье пенистых бокалов и пунша пламень голубой». А.Белый считал, что «…соединение звуков, вплетаясь в образ, дает звукообраз; и звукообраз гласит несравненно более нам; «Взлетают пробки бутылок шампанского; струя влаги, сначала маленькими толчками, а потом и большими, ниспадает, пенясь, в бокалы, и стоит «шипенье пенистых бокалов»; взлетающий вверх линией поднимается «пунша пламень голубой»… оттеняется влажность «влаги» расплывчатым звуком «ннн»…звуковая регрессия (линия от более высокого звука к низкому) живописует течение струн сверху вниз… звуковая прогрессия «уа» (пунша пламень) живописует взлетающую линию пламени…» [4, 114]

Как видно из этого высказывания, кроме звуковых элементов, которые могут напрямую «говорить» о своем содержании, существуют элементы со «скрытым» смыслом.

Действительно, о чем может говорить неоднократный повтор [х] в тексте?

Этот звук по своим физическим свойствам – придыхательный, глухой, напоминающий вздох, поэтому можно считать его выражающим чувства обличия или горечи, печали и сильнее – страха, боязни (учащенное и шумное дыхание в результате пережитых эмоций и т.п.). поэтому этот звук, в зависимости от количества и качества, может в сочетании с другими звуками и общим смыслом слова выражать соответственно эмоции спокойного, умиротворяющего характера или наоборот, эмоции беспокойного, внушающего страх, характера.

Таким образом, исследователи объясняют экспрессивное воздействие некоторых звуков их артикуляционными характеристиками. Например, Б.В. Томашевский связывает экспрессивность [ф] с мимикой: при произношении этого звука происходит напряжение лицевых мускулов, вызывающее у нас особое движение губ (мимическое, выражение неодобрения, брезгливости – «[ф]у!»).

Е.В. Невзглядова писала об образной природе звука: «Поэзия – звуковая стихия, и звукосмысловая связь в поэзии приобретает новое качество, позволяющее звуковым образом заменить зрительные представления (чувственного образа) берет на себя звук» [10, 23]

Итак, определенным звукам языка могут приписываться «те или иные характеристики в зависимости от способа их образования, общественной репутации или чисто субъективных представлений»[16, 246]. Это явление принято называть звукосимволизмом.

Для иллюстрации понятия звукосимволизма О.И. Федотов приводит такой пример. В сказке С.Михалкова «Три поросенка» каждый из трех братьев имеет явно «подходящее» для него имя: Наф-Наф (самый основательный и надежный), Ниф-Ниф (поросенок, средних достоинств) и Нуф-Нуф (самый беспечный и легкомысленный). «Нечего» пытаться эти имена представить, - говорит О.И. Федотов. – Звук «а» широкий, низкий, звук «и» - высокий и узкий, звук «у» еще уже и задвинут внутрь. Они косвенным образом предопределяют парадигму характеров трех поросят…» [16,246]

Теория звукосимволизма до сих пор вызывает многочисленные споры. Сторонники этой теории [а] определили как бодрый, [у] – унылый, [л] – нежный, [р] – грозный и т.д. Однако не все исследователи согласны с этим. Однако не все исследователи согласны с этим. «На самом деле, - писал В.Е. Холшевников, - звуки сами по себе лишены и вещественного, и эмоционального содержания» [17].

Для доказательства своей правоты В.Е. Холшевников сопоставляет два отрывка из Н.Некрасова и К. Чуковского:

Быстро лечу я по рельсам чугунным,

Думаю думу свою…

«Железная дорога»)

Умер, голубушка, умер, Касьяновна –

Чуть я домой добрела…

(«В деревне»)

В этих отрывках [у] действительно звучит печально и уныло. Но совсем другой характер у этого звука в стихах К. Чуковского:

Муха, муха, Цокотуха,

Позолоченное брюхо!...

(«Муха-Цокотуха»)

Но он только «му» да «му»,

А к чему, почему –

Не пойму!...

(«Телефон»)

Здесь звук [у], по мнению В.Е. Холшевникова, кажется задорным и веселым.

«Очевидно, что звуковые повторы не имеют собственного содержания, - подводит итог В.Е. Холшевников, - но, подобно резонатору, заметно усиливают эмоциональную настроенность стихов». [17]

Но поэты – символисты, в частности уже упоминавшийся А.Белый, твердо придерживались мнения, что звуки обладают содержание: «звук «а» - белый, летящий открыто»; звук «е» желтозелен; …звук «i» - синева, вышина, заостренность…; красно-оранжевый «о» - ощущение, чувственность, полости тела и рта; …звук «у» - теплота, угол, узкость, глубинность, коридоры гортани, темноты, падения в мраки, пожары пурпурности…[16,247]

Свои варианты поэтической этимологии гласных предложил поэт-футурист Давид Бурмок:

Звуки на а широки и просторны,

Звуки на и высоки и проворны,

Звуки на у – как пустая труба,

Звуки на о – как округлость горба,

Звуки на е – как приплюснутый мел,

Гласных семейство смеясь просмотрел.

Поэты символизма предпочитали использовать в стихах повторы, в основном, гласных звуков, чтобы придать произведениям некую напевность, расплывчатость и туманность:

О весна, без конца и без краю,

Без конца и без краю мечта!

Признаю тебя, жизнь, принимаю

И приветствую звоном щита!

(А.Блок)

Поэты предпочитавшие напевному стиху смысловой (В.Ходасевич, А.Ахматова, В. Маяковский), напротив, более склонны строить звуковую организацию своих произведений на согласных звуках. О. Мандельштам попытался даже теоретически объяснить свое особое внимание к аллитерации: «Множитель корня – согласный звук «Пониженное языковое сознание – отмирание чувства согласных» [16,242]

Действительно, при чтении стихов Мандельштама можно заметить, что участвующие в корне согласные усиливают семантику аллитерируемых слов:

Я чувствую непобедимый страх

В присутствии таинственных высот

Я ласточкой доволен в небесах

И колокольный я люблю полет!

Н. Некрасов, как известно, избегавший в своем творчестве «сладких звуков», использовал острую неблагозвучность шипящих:

От пирующих, праздно болтающих,

Обагряющих руки в крови,

Уведи меня в стан погибающих

За великое дело любви!

В. Маяковский в свое время провозгласил: «есть еще хорошие буквы: эр, ша, ща!». Эти звуки были широко использованы в его творчестве:

Парадом развернув своих страниц войска

Я прохожу по строчечному фронту…

(«Во весь голос»)

Итак, на примере стихотворений некоторых авторов были рассмотрены наиболее яркие случаи фонетической экспрессии. Как же фоносемантические процессы отразились в поэзии Б.Л. Пастернака?

**Глава 2. Экспрессия звука у Б.Л. Пастернака**

**2.1 Судьба и творчество**

Борис Леонидович Пастернак родился 10 февраля 1890г. Отец его был известным художником, преподавал в Училище живописи, ваяния и зодчества. Мать поэта была одаренной пианисткой. Очевидно, что Пастернак рос в атмосфере искусства, с детства общался с художниками, музыкантами и писателями, которые регулярно посещали его дом. Гостями Пастернаков были Л.Толстой, Рахманинов, Скрябин, Серов, Врубель… Этот ряд можно продолжать до бесконечности.

Еще гимназистом, а затем и студентом Пастернак прошел предметы композиторского факультета консерватории. Ему прочили будущее музыканта, именно музыке он хотел посвятить жизнь в детстве, и кто знает,. может быть, если бы не некоторое высокомерие Скрябина, судьба поэта могла бы быть иной.

Весной 1912 г. Пастернак едет в Германию, и весь летний семестр занимается в марбургском университете философскими дисциплинами, но затем, вернувшись в Москву, обрывает занятия и музыкой, и философией, целиком отдается литературной деятельности.

В 1913 г. Пастернак издает свою первую книгу стихов – «Близнец в тучах». В эту, начальную пору своего творческого пути, Пастернак испытывает влияние символизма и футуризма. Он вместе с С.П. Бобровым и Н.Н. Асеевым входит в группу «Центрифуги», где участвуют «умеренные футуристы».

Контакты с футуристическим крылом литературы – с Маяковским, Хлебниковым, а также с Северяниным очевидно в книге «Поверх барьеров», соответствующей периоду «Центрифуги».

В 20-е годы Пастернак полностью отдается поэтическому творчеству, пишет он и прозу тогда же появляются его первые переводы. Широкую известность Пастернаку принесла книга стихов «Сестра моя – жизнь» (1922), посвященная автором Лермонтову.

Читая ранние стихи Пастернака, можно подумать, будто он писал стихи, повинуясь случаю, и столь же случайно, на уровне первичных ощущений, возникали в стихах сцепления слов. При этом можно, сослаться на самого поэта:

И чем случайней, тем вернее

Слагаются стихи навзрыд…

В.Альфонсов говорит об ошибочности этого мнения: «Случайности в системе Пастернака отведена огромная роль, но это категория целостного миропонимания, выношенного и продуманного». [1, 43]

При всей необычности своего творчества Б.Пастернак никогда, даже на раннем этапе «не ставил перед собой заведомо экстремальных задач, подобно Брюсову, форма стихов которого зачастую была заданной: использовать такие-то и такие-то стихотворные средства» [11, 161]

Ни «Поверх барьеров», «Ни темы м вариации», ни «На ранних поездах», за некоторыми исключениями, не содержат ничего, что отступало бы от внешних канонов классической формы. «…Он взрывал канон не так, как иные стихотворцы внешне, - писал Л.Озеров, - а изнутри – характером образов и их наполнением, ритмикой, интонацией и особенно – необычностью своего синтаксиса, его приближенностью к живой разговорной речи» [11, 161].

Приближенность стихов Пастернака к разговорной речи подчеркивает и Н. Банников: «Чтобы воссоздать в стихе мысль, картину. Чувство в их слитности и текучести, в их первозданной, незахватанной свежести, поэт вырабатывал ничем не стесняемый, раскованный синтаксис, напоминавший речь удивленного чем-то, внезапно заговорившего человека, у которого слова вырываются как бы стихийно, сами по себе» [2, 497].

Стремление «поймать живое», «мгновенная, рисующая движение живопись» - так определял впоследствии своего манеру письма сам пастернак.

Очень трудно, даже почти невозможно обозначить рубеж, отделяющий раннюю пору от зрелой в развитии художника. Сложно обозначить и определить основные черты начальной манеры и зрелой. «Все это, - по выражению Л.Озерова, - процесс, зыбкая текучесть. В недрах старого стиля под действием сотен обстоятельств рождаются, вырабатывается, устанавливается новый стиль» [11, 170].

В отношении Б. Пастернака эти слова подтверждаются полностью. Последний по времени сборник стихов «Когда разгуляется» (1959) отмечен чертами «естественности той», которая в разной степени была отмечена и во «Втором рождении» (1932) и «На ранних поездах» (1943). А если вглядеться еще внимательнее, то эти черты видны и в «Поверх барьеров» (1929), книге, которая коренным образом отличается от ее первого издания в 1917 г. именно чертами новой поэтики.

Л. Озеров писал о Пастернаке: «В характере поэта было резко рвать с прошлым: то ли это ряд занятий, то ли это круг друзей, то ли это творческие циклы. Он постоянно без оглядки шел навстречу своему будущему и постоянно чувствовал себя «вторично родившимся» [11, 157].

В зрелые годы поэт живет в Подмосковье, его работа носит напряженный и сосредоточенный характер. Здесь он пишет стихи, прозу, статьи, переводы, ведет деятельную переписку. Здесь же, в Переделкино, поэт встретил начало Великой Отечественной Войны. Он пишет стихи, в которых во весь голос звучит патриотическая тема. Летом 1943 г. Пастернаку удается в составе писательской бригады выехать на фронт, под Орел. Он принимает участие в литературных сборниках, печатается в газетах «Красная звезда» и «Красный фронт».

В 1956 г. готовился к печати том стихотворений Пастернака. Для этого, так и не вышедшего, издания поэт в виде предисловия подготовил автобиографический очерк «Люди и положения» и написал, после большого перерыва в работе над стихами, начальные стихотворения из цикла «Когда разгуляется». Первым родилось стихотворение «Быть знаменитым некрасиво». Циклом «Когда разгуляется» и завершился поэтический путь Пастернака.

Незадолго до этого поэт закончил работу над романом «Доктор Живаго». Получив отказ из редакции журнала «Новый мир», Пастернак передал роман прогрессивному итальянскому издательству. Выход романа за рубежом, присуждение Нобелевской премии (от которой поэта заставили отказаться) вызвало со стороны политического и литературного общества резкое осуждение творчества Пастернака.

В 1960 г. поэт заболел раком легких. Уже в постели, слабеющий рукой, поэт продолжает писать пьесу «Слепая красавица». 30 мая 1960 г. жизнь Б.Л. Пастернака оборвалась. Современники свидетельствуют, что в день похорон была солнечная погода, цвела сирень, столь любимая поэтом, а ночью хлынул дождь, с грозой и молниями, - такие молнии его всегда зачаровывали.

**2.2 Экспрессия звука в творчестве Б. Пастернака**

На протяжении своего творческого и жизненного пути Пастернак испытывал влияние двух стихий – музыки и живописи, чему способствовала среды, в которой рос и воспитывался поэт.

Пастернака по полному праву можно назвать художником слова. Уже ранние его стихи подчеркнуто живописны. Зоркий глаз поэта улавливает сходство грачей с обугленными грушами. Фонари с крышами напоминают ему булки и пышки, а дым из трубы – филина, «потонувшего в перьях». Очень много стихов посвящено природе, в этой тему кроется благоговение перед чудом жизни, чувство благодарности к ней.

Явления природы у Пастернака – как бы живые существа: дождик топчется у порога или ходит по просеке «как землемер и метчик», гроза ломится в ворота, а «дом упасть боится»

Свое увлечение музыкой поэт перенес в стихи. Пастернак заменил звуки музыкальных инструментов на мелодичность звуков поэзии. Многие исследователи говорят об увлеченном использовании Пастернаком звукового рисунка, звукописи в своих произведениях. Некоторые даже упрекают поэта в чрезмерном использовании звукообразов. Например, Л.А. Озеров говорит, что в двустишии:

Забором крался конокрад,

Загаром крылся виноград.

автор «нанизал…на одну звуковую нить. Ему мало было рифмы «конокрад-виноград», он фонетически связал середину строки («крался – крылся») и начало ее («забором – загаром»). Задача фонетическая взяла вверх над другими [12,30]. К. Тарановский отмечает в поэзии Пастернака парономасию. « По определению классической поэтики, - поясняет Тарановский этот термин, - парономасия – риторическая фигура, в которой слова со звуками сходными, но не тождественными, соседствуют друг с другом» [14,211]. Слова, связанные таким повторами, могут приобретать добавочный оттенок значения, объединяющий их, а также подчеркивать сходство или различие смысла сопоставляемых слов.

Исследуя в аспекте парономасии стихотворения «Сестра моя – жизнь», К. Тарановский приводит такие примеры. В четверостишии:

Сестра моя – жизнь, и сегодня в разливе

Расшиблась весенним дождем обо всех

Но люди в брелоках высоко брезгливы

И вежливо жалят, как змеи в овсе.

в словах «люди в брелоках…брезгливы» «два последних слова связаны не только звуковым составом, но и дополнительным оттенком значения – скажем, «особая порода снобов»»[14,212]

Еще один пример парономасии Тарановский отмечает в последней строфе стихотворения:

Мигая, моргая, но спят где-то сладко,

И фата-моргана любимая спит…

Здесь «перекидывается ложная этимологическая связь между существительным «фата-моргана» и глаголом «мигать», и от этого «фата-моргана» становится образом чего-то мерцающего и зыблющегося» [14,212].

В стихотворении «Из суеверья», в первой строфе повторяются согласные [к], [р], [м], [б], [п] и пучки согласных кр, гр:

Коробка с красным померанцем –

Моя каморка.

О, не об номера ж мараться

По гроб, до морга!

Таким образом, использование повторов тождественных звуков в поэзии может служить для создания оттенки значения, которое напрямую в тексте не упоминается.

Читая стихи Пастернака читатель скорее ощущает, чем видит, изображаемое поэтом А.Лежнев писал по этому поводу: «Пастернак открыл если не новый мир, то новый элемент для поэзии: ощущение. Вещи, раздробленные на ощущения и вновь созданные их соединением, показались уже другими вещами, никогда не виденными. Какой-то помолодевший мир выглянул из стихов Пастернака» [9, 201].

Конечно, обычному читателю сложно ощутить то, что хотел донести до него Б. Пастернак. Отсюда непонятность и туманность его стихов, тайна которых уже в большей мере разгадана исследователями. При этом непонятны больше стихи раннего периода, чем зрелого, что объединяется стремление Пастернака «к простоте» и «во всем дойти до самой сути». Многие упрекали молодого Пастернака в манерности, в хаотичности образов, излишнем внимании к внешней стороне стихов и невниманию к содержанию. Сейчас, с появлением новых исследовательских работ, эти «обвинения» снимаются.

Обратимся к внешней стороне стихотворения «Февраль. Достать черни и плакать!» Добиваясь произведения на читателя эффекта «ощущения весны», Пастернак использует повторы звуков: «ветер криками изрыт» - с помощью аллитерации создается образ сырого, наполненного звуками, криками весеннего воздуха. Все стихотворение наполнено звуками и движением: «клик колес», передающий звук движущегося, перекатывающегося колеса, «грохочущая слякоть» - передает шум весеннего ливня; «перенестись», «сорваться», «обрушат». Создается ощущение не только движения и звуки, но и цвета, чему тоже способствуют повторы согласных. Пастернак на протяжении всего стихотворения возвращается к [ч] в сочетании со звуковым рефреном [черн]: еще раз повторяются «чернила» во второй строфе, в последней строфе появился глагол «чернеют»; к этому звуковому ряду подключаются другие слова: «грохочущие», «сличил», «тысячи грачей», «чей». Таим образом, стихотворение производит целостное впечатление чего-то черного и сырого, если можно так сказать.

В стихотворении «Еще более душный рассвет» Л. Гордиенко указывает на то, что «зрительные и звуковые образы сливаются: следует ассоциация с серым днем, серыми тучами, серой одеждой арестантов»: «накрапывало», «пыльным рынком», «рассвет был сер… как говор арестантов», «шинель», «пыльный отзвук». [5, 50]

«Совмещение и смещение звуковых и зрительных образов … - один из принципов поэтики Пастернак, - говорит Л. Гордиенко - он приводит к тому, что зрительные образы у него озвучиваются, а звуковые получают зрительное выражение» [5, 50].

В стихотворении «Рояль дрожащий пену с губ оближет…» можно почувствовать, что начальный стих воссоздает фонетический образ музыки. Этот эффект достигается чередованием звуковых повторов: «Рояль дрожащий пену с губ оближет», сочетающихся с губными и сонорными следующего стиха: «Тебя сорвет, подкосит этот бред». Читатель легко может представить экспрессивный, нервный стиль музыки, которая сопровождает последующее объяснение героя с героиней и становится метафорой.

Звуковые образы значили для Пастернака очень многое. Даже поэзию он определи как звучание:

Это – круто наливавшийся свист,

Это – щелканье сдавленных льдинок,

Это – ночь, леденящая лист

Это двух соловьев поединок.

Н. Банников, как и другие исследователи, не исключают взаимосвязь инструментовки стиха Пастернака с рисуемыми реальными предметами. «В стихотворении «Весна», - говорит он, - два первых четверостишия инструментованы на звуки [п] и [р], с опорой на гласную «а»: апрель, парк, реплики, гортань, пернатые, аркан, гладиатор – все эти слова как бы стянуты единой фонетической сетью и своими звуками говорят о терпкой и по-своему хрупкой атмосфере ранней весны» [2,498].

Что почек, что клейких заплывших огарков

Налеплено к веткам! Затеплен

Апрель. Возмужалостью тянет из парка,

И реплики леса окрепли.

Лес стянут по горло петлею пернатых

Гортаней, как буйвол арканом,

И стонет в сетях, как стенает в сонатах

Стальной гладиатор органа.

При чтении стихов Пастернака можно заметить, что самый употребляемый согласны звук – [р]. Это можно объяснить любовью Пастернака к грозовым ливням, «гроза» в его сознании раздваивается на грозу как явление природы и грозу как некое социальное явление. [Р] символизирует раскаты грома и треск молний. Ярким примером этого служит стихотворение «Наша гроза».

Гроза, как жрец, сожгла сирень

И дымом жертвенным застлала

Глаза и тучи. Расправляй

Губами вывих муравья

Звон ведер сшиблен набекрень.

О, что за жадность: неба мало?!

В канаве бьется сто сердец.

Гроза сожгла сирень, как жрец

Во второй строфе использование [з], [с], [ш], [ц] можно истолковать как передачу звуков падающих тяжелых капель дождя. Автор, увлекаясь созданием звукообразов, порой уходит от смысла:

Сквозь блузу заронить нары

И сняться красной балериной?

Всадить стрекало озорства,

Где кровь как мокрая листва?!

В целом [р] в этом стихотворении выражает «взрывные» эмоции: какое-то озорство, гнев, радость (злобную?), а также помогает определить цветоощущение: цвет пожара, бурый, розовый, бардовый, цвет пожара и румянца.

В стихотворении «Двор Пастернак создает звуковой узор повторами [в] и [р]:

Видишь, полозьев, чернеются швы,

Мерзлый нарыв мостовых расковырян

Двор, ты заметил? Вчера он набряк,

Вскрылся сегодня, и ветра порывы

Валятся, выпав из лап октября,

И зарываются в конские гривы

Аллитерация звуков [в] и [р] напоминают читателю порывы ветра. Эти звуки можно отметить в изображении ветра и в других стихотворениях:

Им ветер был роздан, как звездам – свет,

Он выпущен в воздух, а нового нет.

Или

Душистой веткою машучи,

Впивая впотьмах это благо…

При анализе стихотворения «Сложа весла» можно заметить, что в первой строфе почти отсутствует [р], но используются плавные сонорные [л], [н] и гласная [о]. Отсюда замедленность темпа и настроение покоя.

Лодка колотится в сонной груди,

Ивы нависли, целуют в ключицы,

В локти, в уключины – О, погоди.

Это ведь может со всяким случиться!

Во второй строфе Пастернак прибегает к аллитерации [р]. Что добавляет строфе убыстрение темпа и экспрессивную окрашенность:

Этим ведь в песне тешатся все.

Это ведь значит – пепел сиреневый,

Роскошь крошеной ромашки в росе,

Губы и губы на звезды выменивать!

[ш] у Пастернака означает скуку и уныние:

Я не знаю, что тошней

Рушащий лист с конюшни

Или то, что все в кашне

Все в снегу, и все в минувшем.

Ты близко, ты идешь пешком

Из городка и тем же шагом

Займешь обрыв, взмахнешь мешком

И гром прокатишь по оврагам

Чем утешить эту ветошь?

О, ни разу не шутивший,

Чем запущенного лета

Грусть заглохшую утишить?

Пастернаковские аллитерации порой могут оказаться необъяснимыми и неожиданными, но они никогда не нарушают естественной интонации стихов. «В них есть своя непосредственность и красота, и она рисуют нам Пастернака как большого и тонкого музыканта [2, 498].

**Заключение**

В итоге проделанной работы можно заключить, что смысловые и цветовые соответствия, пусть даже индивидуальные, существуют.

Изучение и развитие науки фоносамантики позволит прояснить многие вопросы языкознания и литературоведения, послужит очередным доказательством в пользу Б.Л, Пастернака, позволит устранить сомнения в смысловом содержании его стихов.

**Список использованной литературы**

1. Альфонсов В.Н. Поэзия Бориса Пастернака. – Л.: Сов. писатель. Линингр. отд-ние, 1990
2. Банников Н. О Борисе Пастернаке //вступительная статья
3. Гальперин И.Р. Информативность единиц языка: Пособие по курсу общего языкознания: Учебное пособие для вузов//И.Р. Гальперин. – М.: Высшая школа, 1974
4. Гончаров Б.П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы // Б.П. Гончаров. – М.: Наука, 1973
5. Гордиенко Л.Л. Творчество Б.Л. Пастернака в школьном изучении: Книга для учителя /Сост. и отв./ред. Н.М. Свирина. – 2-е изд., доп. – СПБ.: САГА: Азбука классика, 2005
6. Журавлев А.П. Звук и смысл: Книга для внеклассного чтения: 8-10 кл./ А.П. Журавлев. – М.: Просвещение, 1981
7. Казарин Ю.В. Филологический анализ поэтического текста: Учебник для вузов. – М.: Академ. Проспект, 2004
8. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М.: сов. энциклопедия, 1966
9. Лежнев А. О литературе: статьи /Лежнев А.: сост. Г.А. Белая. – М.: Советский писатель, 1987
10. Невзглядова Е.В. «О звукосмысловых связях в поэзии» // Филологические науки. – 1968. - №4
11. Озеров Л.А. Мастерство и волшебство: Книга статей /Л.А. Озеров. – М.: Советский писатель, 1972
12. Озеров Л.А. О Борисе Пастернаке. М.: Знание, 1990
13. Пастернак Б.Л. «Избранные произведения»
14. Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике /Сост. М.Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры. – 2000
15. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие, - М.: Аспект Пресс, 1999
16. Федотов О.И. Основы теории литературы: В 2 ч. ч.1:Литературное творчество и литературное произведение. – М.: ВЛАДОС, 2003
17. Холшенков В.Е. Основы стихотворения: Пусское стихоложение: Учебное пособие для студентов филологических факультетов. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Академия, 2002