

УДК 821.161.1+81.23  
DOI: 10.25688/2619-0656.2019.13.02

## **К ВОПРОСУ О ЗВУКЕ В ПОЭЗИИ: ФОНОСЕМАНТИКА ЕГОРА ЛЕТОВА**

## **TOWARDS A SOUND IN POETRY: YEGOR LETOV'S PHONOSEMANTICS**

**Олеся Равильевна Темиршина**  
**Институт международного права и экономики им. А. С. Грибоедова,**  
**Москва, Россия**

**Olesya Ravilievna Temirshina**  
**The Institute of International Law and Economics**  
**named after A. S. Griboedov,**  
**Moscow, Russia**

### **Аннотация**

Статья посвящена звукообразности в поэзии Егора Летова. Доказывается, что звуковой принцип подбора слов в поэзии Летова является ее важнейшим организующим началом; исследуются типы связей между звуком и значением; выявляются функции звука на разных уровнях поэтического текста (синтаксическом, семантическом, образно-символическом); определяются психолингвистические основы звукообразности поэзии Летова.

**Ключевые слова:** звук, звуковой символизм, звукообразность, семантика звука, фоносемантика, звуковая метафора.

### **Abstract**

In this study we provide an analysis of Yegor Letov's phonopoethics in the semantic aspect. The material of the study is Letov's texts corpus. The main method of the research is phonosemantic analysis, that reveals semantic, emotional and psycholinguistic factors of poetic iconicity.

As a result of the study the typology of iconic words in Letov's texts is defined. It is shown that there are three types of relations between sound and denotatum: 1) onomatopoeic relation, implying the reproduction of acoustic denotatum; 2) iconic articulation relation, that recreates internal bodily states through articulation and "muscular sense"; 3) iconic articulation relation, that patterns images of external objects through articulation, resulting in the formation of "sound image", which is a response to the sensory impression.

The basic scenarios for working with sound are revealed: the *zaum' scenario* that assumes analytical decomposition of a word into sound elements and the *distant scenario* that assumes working with sound within the syntagma (sentence — text).

It is shown that the iteration of sound combinations at the level of the text and the corpus is connected with the poetics of key words, which in Letov's texts are related not so much to the traditional semantic parameter as to the sound one.

The key word in this case turns out to be the center of a vast phonosemantic network, the “sound-and-semantic concentrate”, and perhaps it predetermines the process of text generation.

Correlation of iconic words with repetitive syntactic structures (“syntactical automatism”) is revealed. The possible psycholinguistic factor of this correlation is defined — and that is the weakening of the logical semantic operator, which leads to the intensification of the sound principle of word choice and the appearance of the parataxis.

Some typological correspondences between Letov's poetics and modernist poetics that use similar phonosemantic mechanisms are found.

The aesthetic function of the sound image is defined: the modeling of the inner reality image, in which the original image is not transmitted, but is sensed by the body.

Achieving such direct sensory impact occurs through the use of articulatory-sound mechanisms, which literally embed emotion in the body praxis.

In conclusion, it is shown that Letov's iconic speech has the following features: iconicity, dominance of sound, diffuse semantics, synesthesia, connection with the gestural component, affectivity, syntactic automatism. Structurally similar speech accompanies the altered states of consciousness, which fits into the avant-garde myth associated with the regressive scenario of a return to the roots.

**Key words:** sound, sound symbolism, iconity, sound semantics, phonosemantics, sound metaphor.

Жест руки наш безрукий язык подглядел;  
и повторил его звуками...

*А. Белый*

**Введение.** Включенность творчества Летова в авангардистскую художественную парадигму не раз становилась предметом научного обсуждения. В этом аспекте уже достаточно сказано о специфических особенностях летовского синтаксиса и семантики, восходящих, по общему мнению, к раннему русскому авангарду (см., например: [Черняков, Цвигун: 98—106]). Однако за рамками исследований, как ни странно, оказался вопрос о звуке в поэзии Летова, что и обуславливает **актуальность** принятого исследования.

Звуковая материя стиха интересовала Летова в не меньшей степени, чем футуристов, постулировавших принцип звуковой деформации слова. Так, в первом приближении в текстах Летова обнаруживается большое количество паронимов, звуковых повторов и прочих фонетических смещений. Обилие примеров заставляет предположить, что звуковой принцип подбора слов в поэзии Летова является ее важнейшим организующим началом. Однако звуковые трансформации в текстах Летова отнюдь не самоценны: звуковой сдвиг в его стихотворениях, как и в практике футуристической зауми, всегда соотносится с семантическим сдвигом. Отсюда и **цель** работы: исследовать фонопоэтику Егора Летова в семантическом аспекте. Материалом исследования является корпус поэтических текстов Летова.

В работе используется **метод** фоносемантического анализа поэтического текста. Сущность этого метода заключается в выявлении звукоизобразительных компонентов поэтической лексики в соотношении с их лингвистическими и психолингвистическими характеристиками. Именно поэтому для настоящей статьи ключевыми стали методологические установки, восходящие, с одной стороны, к лингвистической фоносемантике (работы С. В. Воронина, А. Б. Михалева, Ж. Колевой-Златевой), а с другой — к отечественной психолингвистике (исследования Л. С. Выготского, А. Р. Лурии, Т. В. Ахутиной).

Центральным понятием работы стало понятие *звукоизобразительности*. С. В. Воронин, пионер фоносемантических исследований, определял звукоизобразительность следующим образом: «Звукоизобразительность (фонетическая, или примарная мотивированность) есть свойство слова, заключающееся в наличии необходимой, существенной, повторяющейся и относительно устойчивой произвольной связи между фонемами слова и полагаемым в основу номинации признаком объекта (денотата)» [Воронин: 166]. Говоря иначе, в звукоизобразительном слове связь между звуком и значением должна быть не конвенциональной, а мотивирующей, слово должно напрямую моделировать денотат и быть максимально приближенным к предметной реальности.

Звукоизобразительность соотносится с широким спектром «пограничных» психолингвистических явлений. Так, примарная связь между фонемами слова и денотатом часто коррелирует с усилением эмотивного и сенсорного компонентов, отсюда другое ключевое понятие исследования — *«синестэмия»*, которое трактуется как слияние эмоции и ощущения в звукоизобразительном слове [Воронин: 85].

Синестэмия, обнаруживаемая в звукоизобразительном слове, также связывается со *сферой иконического в языке*, что указывает на ее существенную роль в формировании ранних типов семиозиса (комплексное и мифологическое мышление, детская речь, см.: [Колева-Златева: 40,

42]). Примечательно, что эти типы смыслопорождения могут оставаться в речевой практике в «снятом» виде, актуализируясь в состояниях измененного сознания и при других расстройствах психологического спектра (см.: [Лурия 2006: 98]).

Маркируя ранние виды семиозиса и некоторые регрессивные с психологической точки зрения речевые формы, звукоизобразительность оказывается исключительно значимой и для поэзии (см.: [Якубинский; Якобсон; Казарин; Шапир]). Именно поэтому поэзия может рассматриваться не только как эстетически самодостаточный феномен, но и в широком психолингвистическом контексте как репрезентант особого типа образного мышления, связанного со специфическими способами организации речи, анализу которых и посвящена настоящая работа.

**Основная часть.** Наш анализ показал, что взаимодействие между звуком и смыслом связано с двумя авторскими стратегиями. В первом случае Летов работает со звуком в пределах отдельного слова, раскладывая его на элементы (и здесь появляется заумная лексика, напоминающая эксперименты футуристов). Во втором случае Летов работает со звуком в пределах синтагмы (словосочетания — предложения — текста — поэтического корпуса).

**Звуковой образ и телесный праксис.** Первый сценарий возникает в ранних текстах Летова и соотносится в своем генезисе с футуристической заумью (ср. такие стихотворения, как «Будет горьно...», «Пиромания», «В хорошем автобусе...», «Канализация», «Форменная урбанка», «Ух», «Машина шинелит треножая со — ...»).

Думается, что авторская установка, актуализированная в этих заумных текстах, как и у футуристов, заключается в создании языка, который может и должен правильно передавать реальность. Полагаем, что самое *главное качество этого языка заключается в его звукоизобразительности.*

В звукоизобразительных словах, обнаруженных в летовской поэзии, выявлено три типа связи между признаком денотата и фонемным составом слова:

- 1) звукоподражательная, предполагающая воспроизведение акустического денотата;
- 2) звукосимволическая артикуляционная, моделирующая внутренние телесные состояния через артикуляцию;
- 3) звукосимволическая артикуляционная, моделирующая образы внешних предметов через артикуляцию.

Рассмотрим взаимодействие первых двух типов связи между звуком и значением на примере окказионализма *хрикий* из «Пиромании». Звуковая форма и смысловое наполнение этого слова говорят о том, что оно одновременно связано с семантическим полем удущья и определенным звуковым полем. Ср.:

Я сожгу хлебобобное поле  
 Задушу хриким жаром  
 мятонущих граждан...

[Летов 2011: 159]

Как реализуется *семантика* удушья? Очевидно, что *хриким* инспирировано глаголом *задушить*, который явлен в самом тексте — «задушу хриким жаром» (когда душат, возникает хрип, в этом смысле *хрикий* — звукоподражание). При этом семантика удушья работает не только на слове *хрикий*, но и частично задевает другие окказионализмы этого текста. Удушье связано и с *мятонущими гражданами*: в слове *мятонущих* подспудно возникает сема *потопление* (— *тонущих*), которая также косвенным образом связана с удушьем. Фактически здесь создается микросемантическое поле, в которое стягиваются слова по смысловому принципу, а само интересующее нас слово *хрикий* становится одним из его узловых пунктов.

Что же происходит со *звуковым полем*? Здесь семантика потопления — удушья проявляется не только в реконструированном нами значении, не только в звукоподражательном компоненте, но и в самом *артикуляционном оформлении*. Артикуляционная мотивировка звуко-символической лексики, наиболее часто используемая Летовым, является основой звуко-символизма. Подобный артикуляционный звуко-символизм связан с моделированием внутренних телесных или психологических процессов через «мышечное ощущение» [Сеченов: 491]. В качестве денотата при этом выступает не акустический денотат (как в случае с онома-топеей), а иные феномены — имеющие отношение к телесным и часто рефлекторным жестам [Воронин: 71]. Именно эта артикуляционная мотивировка и возникает в слове *хрикий*.

В статусе «производящей базы» для данного окказионализма, видимо, выступает слово *хриплый* (о чем свидетельствует семантика удушья). В исходном слове вместо *пл* появляется *ки* (хриПЛый -> хриКИЙ). *Ки* здесь возникает не случайно. С. В. Воронин, проанализировав звуковые обозначения удушья в разных языках, пришел к выводу о том, что «удушье — кинема неголосовая, инспираторная. К соответствующим звукоизображениям относятся в первую очередь обозначения сдавленности, напряженности горла при недостатке воздуха для дыхания» [Воронин: 92]. Именно поэтому кинему удушья в некоторых языках, по данным исследователя, передают как раз велярные согласные (*k, h*) в сочетании с *i*, которые при их произнесении артикулируют *сжатие горла*<sup>1</sup>.

Таким образом, *удушье*, выраженное в «Пиромании» через *косвенные смысловые* трансформации, поддерживается артикуляцией удушья, выра-

<sup>1</sup> Ср., например, англ. *kink* (задыхаться), тур. *ıq* и др. [Воронин: 92].

женной через *прямое мышечное* моделирование самого денотата (с помощью фонем *к, х, и* в слове *хрикий*). Следовательно, звуковой микрожест, явленный в тексте, повторяет макрожест телесный, они в некотором роде оказываются изоморфными. Примечательно, что такой способ иконического, «телесного» разыгрывания темы характерен, в первую очередь, для поэзии авангарда, ищущей неконвенциональный язык. Ср. здесь пронищательное суждение Тынянова об «артикуляционном» смысле знаменитого стихотворения Хлебникова «Бобэоби пелись губы»: «*Губы* — здесь прямо осязательны — в прямом смысле. Здесь — в чередовании *губных б, лабиализованных о* с нейтральными *э и и* — дана движущаяся реальная картина губ; здесь орган назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа» [Тынянов: 313].

Однако звук в поэтике Летова может моделировать не только внутренние телесные ощущения, но и экстрателесные феномены, предметы внешнего мира, что предполагает третий тип связи между звуком и значением. Классический пример такого моделирования находим в тексте «Сквозь дыру в моей голове»:

Полные дома розовых людей  
 Мокрая мозоль...  
 Потные подробности обнажённых тел  
 Я стреляю наповал  
 сквозь дыру в моей голове.

[Летов 2011: 211]

Обращает на себя внимание обилие гласных звуков непереднего ряда *а, о, у*. Исключительно частотно — *о*. Этот звук, конечно, чаще находится в слабой позиции (т. е. теряет свою лабиализованность), тем не менее в приведенном отрывке наблюдается большое количество *о* и в сильной позиции, под ударением.

В литературе неоднократно отмечался факт большого участия такого рода гласных в номинации предметов, имеющих округлую форму. Для обозначения круглого и округлого гласные (и не только очевидные *о и у*), но и *а'* используются «<...> благодаря таким чертам их артикуляции, как округление либо выпячивание губ и увеличение объема ротового резонатора» [Михалев: 98–99]. В создании иконического образа *круга* задействованы не только гласные звуки, но и согласные. Максимальную роль в этом играют звуки *н, б*, которые в большом количестве обнаруживаются и в этом четверостишии в соотношении с *о*. Это звуковое стяжение (*н, б* — в сочетании с *о*) также является частотным при именовании

<sup>1</sup> См. о связи между гласными нижнего подъема и округлостью: [Михалев: 39].

округлых предметов [Михалев: 96–97], ибо в произнесении этих согласных активно участвуют губы.

Связь между значением и указанными звуками в тексте Летова — очевидна<sup>1</sup>. Звуки, используемые в разных языках как маркеры округлости предмета, у Летова соотносятся с образом *дыры*, который является ключевым символом текста. Этот символ не просто передается, он совершенно прямо изображается, разыгрывается на уровне артикуляционном и иконическом. В этом случае языковой микрожест, производимый артикуляционным аппаратом, подражает уже не внутренним рефлекторным жестам (как в случае со словом *хрикий*), а внешнему предмету. И здесь невозможно не согласиться с В. Рамачандраном, крупнейшим исследователем мозга, полагающим, что «<...> существует встроенное неслучайное соответствие между видимой формой предмета и звуком <...>» [Рамачандран: 203], которое в некоторых случаях может обнаруживаться в поэзии.

Установка на разыгрывание образа средствами артикуляции свидетельствует о сильной визионерской составляющей творчества Летова. Исходный образ, который находится у начала внутренней речи, как бы *стоит перед глазами* и обуславливает подбор слов по звукоартикуляционному принципу. Дыра и удушение изображаются иконическими средствами через непосредственное произнесение звука, в результате чего образуется то, что еще Вундт назвал звуковым жестом языка, «звукообразом», который оказывается своеобразной звуковой реакцией на чувственное впечатление [Вундт: 45].

**«Пневные вёсны, весёлые войска»: звукоимовизм в тексте.** Второй сценарий работы со звуком предполагает создание синтагматических цепочек на основе ряда слов со сходным звуковым обликом. Здесь критерием классификации типов звукоимовизма становится степень дистантности звуковых комплексов.

В единый звуковой гештальт могут стягиваться однородные члены, словосочетания и предложения. Иногда итерация определенных звуко-сочетаний обнаруживается на уровне текста. В этом случае в текстах появляется звуковой сюжет, сцепляющий слова в целую фонетическую вязь. Подобные повторы могут тяготеть к чисто звуковым, когда одно и то же звуко-сочетание линейно повторяется в отдельных семантически равнозначных словах. Однако бывает и так, что в таких парадигмах выделяется доминантное опорное слово, звуковой облик которого отражается в соседней лексике. Такое слово оказывается центром звуко-смысловой сети, по которой звук и смысл расходятся в разные стороны, центробежно во-

<sup>1</sup> Возможно, что эта связь не только артикуляционная, но и иконическая, связанная с самим графическим обликом *о*.

площаясь в отдельных элементах. Эту технику работы со звуком, близкую к анаграммированию исходного слова в тексте, находим в стихотворении «Ну а дальше-то что? — спросите вы...»:

Ну а дальше-то что? — спросите вы  
 Вот в том-то всё и дело — ответчу я.  
 Гора под землёй захороненная  
 В земле глубоко потаённая  
 Подземная стало быть гора  
 Да *паучок* на *подоконнике*  
*Поконченный*  
*Окочевевший*  
 Совсем как совёныш в лесу, что зарылся  
 мохнатую рожицей в снег  
 И *капут*  
 В *ночь накануне Ивана Купала*  
 Которая длится который уж год  
*Круглосуточно* и *искромётно*  
 Чтобы был ты всегда *начеку*.

(Здесь и далее выделено мной. — О.Т.)  
 [Летов 2011: 439]

Кажется, что центром данной звуко-смысловой сети становится слово *паучок*. Это слово выделено с *композиционно-фонетической* точки зрения, ибо оказывается первым в ряду слов, которые разыгрывают звукокомплекс *n — k — ч — y — o*. Оно выделено и в *семантическом аспекте*, ибо обозначает субъекта действия (паучок — совёныш). И наконец, это слово выделено *зрительно-перцептивно*, ибо на фоне горы (большой объект) перцептивно выделенным оказывается паучок (маленький объект).

Внимательное чтение текста показывает, что *развертывание звукового сюжета предполагает движение от звуковой разреженности к звуковому единству*. Звуки, ассоциированные со словом *паучок*, поначалу разреженно и в небольшом количестве рассыпанные по тексту, к середине стихотворения постепенно собираются, чтобы сойтись в ключевом слове, а дальше они «звучат» в фонетических повторах, связанных с искомым словом.

По сути, вышеуказанный звукокомплекс становится своеобразной «текстофонемой» [Казарин: 95], которая разыгрывает сюжет поэтического текста. А само исходное слово как бы собирает звуковой облик стиха, концентрирует его, что дает не просто смысловой связанный текст, а текст, связанный еще и на звуковом уровне. Фактически перед нами предстает в застывшем виде сама механика творческого процесса: звуко-смысловой



пучок, оказываясь ядром фоносемантического поля, центробежно расширяется, включая в свой состав все новые и новые слова со сходным звуком и смыслом.

Примечательно, что звуковой механизм работы со словом в рамках поля оказывается более важным, чем смысловой. Вот пример доминантности звукового сценария: «В хищной чаше зреет зверь» [Летов 2011: 252]. В этой фразе происходит перенос признака *хищный* со зверя на *чашу*, а действие *зреет*, которое применимо скорее к *чаше*, чем к *зверю*, наоборот, переносится на *зверя*. Этот перенос доказывается звуком: в словосочетании *хищная чаша*, как и в сочетании *зреет зверь*, очевидны общие звуковые основы. Звук, таким образом, «ломает» смысловую синтагматику и оказывается доминирующим.

**Снег и смеющаяся смерть: фоносемантические поля.** Наиболее дистантный способ работы со звукоизобразительностью касается работы с опорными словами в корпусе текстов. Такого рода опорные слова объединяются в звуко-смысловые комплексы и, появляясь в отдельных текстах, по-разному развертывают свое значение. К числу таких звуко-смысловых комплексов относится сочетание *снег — смерть — смех*, звуковая связь между элементами которого очевидна.

В поэзии Летова обнаружено два варианта работы с этим «зимним» комплексом. Либо все его элементы актуализируются, и тогда отчетливо в тексте звучат именно *эти слова*; либо же происходит актуализация не самого опорного слова, а какого-либо признака, соотнесенного с ним, — вместо *снега*, например, появляется слово *белый*, однако *снег* подспудно присутствует, он остается за текстом, но реализуется через ряд смысловых синонимических коррелятов. Чаще всего встречаются смешанные варианты, при этом интересно, что крайне редко вербализуется *смерть*: она, как правило, дается только через свои смысловые соответствия (типа *умер, убит, похоронен* и т. д.).

В тексте «Мама, мама...» этот комплекс обнаруживается, пожалуй, в первый раз: здесь в одной связке появляются *смех — снег*. Слово *смерть* формально отсутствует, однако оно семантически обозначено через свои предикаты-признаки — *похоронят и убьют*.

Над землёю — под луной  
Тихо тихо — *снег* идёт  
Кто-то плачет и поёт  
В тихом поле — тихий *смех*  
<...>  
Рано утром нас найдут  
*Похоронят и убьют.*

[Летов 2011: 77]

*Снег* — *смерть* возникает в другом раннем тексте «Странники преда-тели и посильная помощь»: «*Снег* тает в моих ладонях / Я таю кусочки *смерти...*» [Летов 2011: 136].

*Смех* — *смерть* со скрытым вторым компонентом находим в раннем двустииши: «Кругом / тихий смех из-под земли» [Летов 2011: 19]. Этот же комплекс опорных идей возникает в стихотворении «Когда я умер», при этом звукосемантики здесь практически нет, ибо соотносятся не ключевые слова зимнего комплекса, а их смысловые субституты: так, *снег* и *смерть* подспудно реализуются через *умер* и *иней* — *замёрз*.

Когда я *умер*  
Плевком *замёрзли*  
Дорогие конструкции  
<...>  
Я закутался *просторным инеем...*

[Летов 2011: 277]

Однако в другом стихотворении вновь актуализируется звуковой состав этих опорных слов вместе с уже обозначенным *инеем*. Речь идет о «Русском поле экспериментов», где встречается то же смысловое сочетание, которое — что принципиально важно — реализуется и на звуковом уровне. Так, мы видим звуковое стяжение *смеха* («самолет усмехнулся вдребезги» [Летов 2011: 251]) — *снега* («русское поле источает снег» [Летов 2011: 249]).

Среди прочего эта связка опорных слов-идей в какой-то степени объясняет объединение *иней* и *смеха* — через звуковое посредничество *снега*, остающегося за текстом («Словно иней, сердобольный смех» [Летов 2011: 248]). Видимо, в авторском сознании *смех* — *снег* — *смерть* и их смысловые производные типа *умер* — *белый* — *иней* — *хоронят* находятся где-то в одном психосемантическом поле, что и объясняет их появление в рамках предложения, которое с точки зрения логики обыденного языка является по меньшей мере странным.

К слову, соположение текстов «Мама, Мама...» и «Русское поле экспериментов» показывает, что в зимнем комплексе есть еще один опциональный элемент — *поле* (ср. в первом тексте «в тихом поле тихий смех» [Летов 2011: 77]). При этом в «Русском поле экспериментов» ключевые слова повторяются *несколько раз*, как будто бы их семантическая акцентуация подчеркивается интонационно.

Соотнесение *снег* — *смех* возникает в стихотворении «Метель» («Ты тихо смеёшься с ненавистью и снегом» [Летов 2011: 123]); *снег* — *смерть* появляется в двустииши «Умирал заснежено и натужно / словно мучительная капуста» [Летов 2011: 172]; и, наконец, в знаменитой «Офелии» обнаруживается звукосемантическая связка *смеха* и *снега* с невербализованной *смертью*, которая и является главной темой стихотворения. Ср.:

Далёкая Офелия *смеялась* во сне:

<...>

Привычно прошлогодний нарисованный *снег*

Легко светло и весело хрустит на зубах...

[Летов 2011: 299]

Примечательно, что смысловой пучок *смех — смерть — снег* часто сопровождается предикатами *тихий, легкий, светлый, белый* (ср. в стихотворениях «Офелия», «Мама, мама...» и др.). Думается, что здесь имеет место классический синестетический перенос, частотный у Летова (*белый* через синестезию трактуется как *светлый, легкий, тихий*; *светлый* — как *тихий, белый* и т. д.).

Таким образом, в зимнем комплексе на звуко-смысловом уровне взаимодействуют не просто отдельные ключевые слова, а целые семантические поля, которые включают в себя слова одновременно по звуковым и по смысловым признакам. В поэзии Летова формируются по меньшей мере три таких поля, у каждого из которых есть семантическое ядро, образующее свою периферию. Так, в семантическое поле *снега* входят слова *белый, тихий, лёгкий* — они включаются в поле только по содержательному критерию; в поле *смерти* входят слова — *убивать, хоронить, умирать*; с полем *смеха* соотнесены предикаты — *тихий, белый, подземный, беззвучный*<sup>1</sup>.

Но поскольку эти поля связаны через звуковое сходство их центральных элементов, постольку слово одного поля может включаться в другое поле. Ср. корреляцию *снега* и *смеха* через общий признак *белый* в стихотворении «Мама, мама...»: «В тихом поле — тихий смех / Белый белый — словно снег» [Летов 2011: 77]. *Белый*, как видим, относится не только к *снегу*, но и к *смеху*. В результате чего создается синестетическое словосочетание — *белый смех*. При этом в тексте фигурирует *кто-то*, кто этот смех производит. Неопределенные местоимения встречаются у Летова исключительно часто, при этом за ними скрываются вполне *определенные* силы, которые в текстах имеют устойчивую семантическую дистрибуцию.

В тексте «Мама, мама...» и в некоторых других стихотворениях формируется положительный образ этих неназванных сил. Примечательно, что эти силы часто включают и сам образ лирического героя, что свидетельствует о том, что эти «некто» — персонажи психодрамы, разыгрываемой поэтическими средствами. Эти персонажи «тихие» (они тихо или «тихонько» плачут, тихо поют, тихо идут, тихо шагают, «тихонько» проплывают). Эти положительные инкарнации внутреннего мира — пас-

<sup>1</sup> Поле смеха, реконструированное в рамках данного комплекса, является далеко не полным, смех у Летова — образ поливалентный, однако, ограниченные темой, мы не рассматриваем эту поливалентность.

сивны, они не предпринимают никаких действий («Думал — утону в слезах / А вот тихо сижу и беззвучно молчу» [Летов 2011: 48]). В некоторых случаях, как в тексте «Мама, мама...», эти герои соотносятся с белым цветом (и с точки зрения синестезии это не случайно, потому что белый — это скорее тихий, чем громкий).

Весь этот набор признаков можно связать с загадочным образом «белых солдат», о которых слушатели спрашивали Летова в онлайн-интервью [Летов 2017: 100]. «Белые солдаты», появляясь в одноименной песне, упоминаются на обложках альбомов «Долгая счастливая жизнь» и «Реанимация», где им вынесена авторская благодарность. Кажется, что этот странный образ является дериватом зимнего комплекса. Так, белые солдаты связаны с белым цветом; соотнесены с мотивом смеха (они «улыбаются среди войны» [Летов 2011: 87]); связаны с мотивом тишины («молча знают свое» [Летов 2011: 87]), косвенно «белые солдаты» могут сопоставляться с мотивом смерти (через военные образы текста).

Зимний семантический комплекс, взятый в биографическом аспекте, обретает подчас мистическое звучание, особенно если учесть, что в последнем опубликованном стихотворении Летова «Как всё это... кончается...» обнаруживаются контуры этого рокового фоносемантического поля: там появляются белые поля и вскипающий снег, который отчетливо связывается с «кладбищенским тяготением своего места» [Летов 2011: 533].

**Синтаксический автоматизм и звуковой код.** Звукоизобразительность в текстах Летова часто соседствует с определенными синтаксическими структурами. На эти структуры как на «повторяющиеся синтаксические паттерны» указал А. Н. Черняков<sup>1</sup>, обративший внимание на то, что Летов, находя определенный синтаксический фрейм, активно использует его на протяжении всего текста. С нашей стороны можем отметить, что в текстах, где присутствует этот синтаксический автоматизм, — практически *всегда* включается звуковой код подбора лексики! Из множества примеров приведем только два характерных:

Невоенная тайна  
Скрупулёзная лирика  
*Удалённая опухоль*  
*Утолённая похоть*  
*Партизанская зависть*  
*Природная ненависть...*

[Летов 2011: 253]

<sup>1</sup> Идея прозвучала в исключительно содержательном докладе «Синтаксис Летова: форма — семантика — поэтика» (конференция «“Без меня”. 10 лет без Егора Летова — 10 лет с Егором Летовым»).

Под дождём — крохотные посмешища сохнут  
 Под гербом — гербарий гроба грубеет грим  
 Подо мной — внезапные подозрения хрустят.

[Летов 2011: 230]

Корреляция синтаксического автоматизма и звукоизобразительности исключительно устойчива, и это заставляет нас предположить, что включение «звукового профиля» соотносится с включением определенного синтаксического контура, ритма. Связь звукового повтора с синтаксическим, возможно, имеет под собой психофизиологические основания.

Так, по-видимому, существует два «входа» в индивидуальный словарь: звуковой и смысловой [Ахутина: 25]. При этом в норме доминантным оказывается смысловой принцип. В некоторых случаях (о них см. ниже) смысловой фактор перестает выполнять свою функцию, что *одновременно приводит к усилению звукового принципа и появлению синтаксического автоматизма*.

Усиление звукового принципа при отключении смыслового в определенных состояниях сознания уже было описано [Лурия, Виноградова: 29], и, видимо, тексты Летова только подтверждают этот универсальный психологический механизм. Однако остается вопрос о связи синтаксического автоматизма с нейтрализацией смыслового фактора подбора слов. Думается, что здесь возможно следующее объяснение.

Синтаксис Летова является преимущественно сочинительным: в нем практически отсутствуют сложноподчиненные предложения, формальные средства связи сведены к минимуму. Такой тип синтаксиса получил название паратаксиса. Психологически паратаксис — это примитивная форма синтаксиса, предполагающая последовательное, «сочинительное» нанизывание фраз. Такое кумулятивное присоединение отдельных фраз, по сути, и представляет собой структурную основу синтаксического автоматизма. При этом паратаксис, в отличие от гипотаксиса, *исключает сложное иерархическое построение мысли*, именно поэтому он возникает при выключении или ослаблении смыслового принципа подбора слов.

Таким образом, связь синтаксического автоматизма и звукоизобразительности осуществляется через ослабление логико-смыслового компонента.

«...Фонетика — служанка серафима»: звуковая метафора у Летова и Мандельштама. Все случаи, разобранные выше, касались *синтагматических смещений* звуковых форм в рамках фрагмента текста. Однако в поэзии Летова не менее частотна и *парадигматическая* подмена слов на основе сходного звукового состава. Здесь обычно встречается паронимическая звуковая замена, связанная с общей «корневой» семантикой. Ср.: «леденцовый страх» [Летов 2011: 308] вместо *ледящий страх*; «пытливые ножи»

[Летов 2011: 316] вместо *пыточные ножи*; «настойчивый вкус» [Летов 2011: 319] вместо *устойчивый вкус*.

Иногда семантическая общность между словами исключается, и подмена происходит по звуковому принципу: слова «меняются» только на основе сходного звучания. Ср.: «Вот листья распустились, я вернулся с полигона / Вместе с верной дулей в голове» [Летов 2011: 260]. Фраза *с верной дулей в голове* подразумевает совершенно иное словосочетание: *с пулей в голове*. Однако *пуля* в тексте не звучит, она подменяется близким по созвучию — *дуля*. Здесь можно было бы возразить, что подразумевается не *пуля*, а иное созвучное слово. Однако у Летова мы находим текст, где эти лексемы находятся рядом: «Помалкивай смелей тужи веселей / Вольному дуля пешему пуля» [Летов 2011: 335].

Сходную подмену наблюдаем в цикле «Он идет его не слышно», где «сказка про розовый росток» [Летов 2011: 36] в закатно-солнечном контексте стихотворения, видимо, подразумевает привычное *розовый восток*.

Ср. другие показательные случаи такой звуковой мены: «и хохот фейерверков...» [Летов 2011: 520] вместо *грохот фейерверков*; «представить к внеочередному воскресению» [Летов 2011: 307] вместо *представить к награждению*; «Плутаю с дорогами на брудершафт...» [Летов 2011: 427] вместо *пью на брудершафт*; «ночи вязнут...» [Летов 2011: 305] вместо *ноги вязнут*.

Каким критериям должны соответствовать эти скрытые, невербализованные слова? Во-первых, эти лексемы по просодике должны быть близкими слову, которое эксплицировано в тексте; во-вторых, они должны реконструироваться из устойчивых привычных словосочетаний; в-третьих, в стихотворении могут появиться знаки, которые указывают на скрытое слово («слово-икс» как будто оставляет свой «след» в тексте).

Так, в «Каждому воздать...» возникает остаточный след от искомого неназванного слова *награждение* в глаголе *наградить*, ср.: «представить к внеочередному воскресению / *наградить* всенародным вниманием...» [Летов 2011: 307]. В стихотворении «Ночная бабочка шуршит...» семантика «спрятанного» слова *ноги* реализуется в устойчивом для него сочетании *в сырой земле*, которое, несомненно, узуально соотносится с ногами, а не с ночами: «Ночи вязнут в сырой земле...» [Летов 2011: 305].

Более сложный случай возникает в стихотворении «Крадучись...», где слово *пить*, спрятанное под словом *плутать*, задает семантику опьянения, реализованную в самом тексте в мотивах размытости и кажимости мира:

Плутаю с дорогами на брудершафт  
Кажимый мир серебрится мелькает плывёт  
расплывается перед глазами...

[Летов 2011: 427]

Таким образом, искомое слово отсутствует в тексте, но хранится в подтексте, оказывается парадигматическим фоном, который читатель улавливает. Этот механизм кажется довольно оригинальным, однако в русской поэзии XX в. он уже встречался. Так, ближайшим к Летову автором, использовавшим сходную тактику работы с фразеологизмами, был А. Башлачев (см. об этом статью: [Свиридов: 68–76]), который активно эксплуатировал смысловые возможности звучащего слова [Гавриков: 45–69]. Однако парадоксально более близким к Летову оказывается не Башлачев, а... Мандельштам.

Б. А. Успенский блестяще рассмотрел прием звукового сокрытия слова у Мандельштама и дал ему название *звуковая метафора*. Скрытое и явное слова, сближенные непременно по звуковому принципу, «изоритмичны и фонетически схожи» [Успенский: 251]. Ср. один из многочисленных примеров в поэзии Мандельштама, который приводит исследователь: «И расхаживает ливень / С длинной плеткой ручьевой...». Сам смысловой контекст слова *ливень* в мандельштамовском стихотворении, считает исследователь, предполагает иное слово — *парень*.

Чем эта тактика отличается от башлачевской и почему Летов с точки зрения «поэтических технологий», на наш взгляд, все же ближе Мандельштаму? Для Башлачева в первую очередь важна семантическая игра с такими словами, в то время как Летов и Мандельштам ограничены разве что изоритмичностью и звуковой близостью скрытого и явного слов (недаром Успенский назвал рассматриваемый нами прием *звуковой* метафорой, т. е. метафорой, между двумя планами которой общим является только *звук*).

Это странное и совершенно неожиданное сходство с Мандельштамом, видимо, объясняется общей установкой на чувствование слова как «пучка» ассоциаций, признаков. «Любое слово, — пишет Мандельштам в “Разговоре о Данте”, — является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку» [Мандельштам: 119]. Эта цитата обычно приводится, когда речь идет об устройстве поэтической семантики Мандельштама. Однако мы позволим себе ее продолжить: «Произнося “солнце”, мы совершаем как бы огромное путешествие, к которому настолько привыкли, что едем во сне. Поэзия тем и отличается от автоматической речи, что будит нас и встряхивает на середине слова. Тогда оно оказывается гораздо длиннее, чем мы думали, и мы припоминаем, что говорить — значит всегда находиться в дороге» [Мандельштам: 119].

Сейчас уже стало ясно, что идея *слова как путешествия* применительно к языку психологически реальна, однако ее реальность была доказана только во второй половине XX в., когда было осознано, что слово — это не ярлык для вещи; слово, взятое в аспекте реального процесса порождения

речи, — это *путь поиска слова*. Афористично и точно эту мысль сформулировал А. А. Леонтьев в работе, посвященной психологической структуре значения: «<...> слово (в памяти. — О. Т.) записано в форме поиска этого слова» [Леонтьев А.А.: 18]. И, видимо, есть род поэзии, который этот поиск фиксирует вне зависимости от того, на какой точке хронологической прямой эта поэзия обнаруживается.

**Выводы.** Подводя итоги, мы должны поставить вопрос об эстетической функции летовского звукоимовизма. Думается, что звукоимовическая лексика для Летова есть один из способов передавать *образ переживания внутренней непостижимой реальности*, о которой Летов говорит как об онтологической основе своего творчества. Анализ поэтической семантики Летова позволяет утверждать, что этот внутренний образ обладает следующими признаками: он является визуально-иконическим, интроецированным и аффективно заряженным.

Слова обыкновенного языка, которые Летов в одном из интервью называет костылями, не позволяют точно выразить этот образ, они абстрагированы от него. В противовес этим словам Летов выдвигает свое *Слово*, которое, как мы пытались показать, является звукоизобразительным примарно мотивированным знаком. Его примарная мотивированность предполагает *прямую связь между звуком и образом, который передается через этот звук*.

Конкретно-образные структуры тесно соотношены со звукоизобразительной продукцией [Воронин: 143–144] — это аксиома фоносемантики. Эта связь осуществляется следующим образом. Для того чтобы передать визуальный «исходник» через звук, используется артикуляция, которая повторяет, воссоздает изначальный образ на ином, телесном и психофизиологическом уровне. В этом смысле летовское слово оказывается первично миметичным, оно подражает телу и является звуковым жестом. И естественно, что такое жестовое слово не вписывается в привычные рамки, оно окказионально, ибо создано *здесь и сейчас* для означивания протекающего индивидуального переживания. И его главное назначение — передать индивидуальную эмоцию — закономерно приводит к его звуковой деформации. Кстати, так же деформированы экспрессивные жесты, которые Летов в некоторых случаях использовал на концертах, намеренно разрушая их привычный «образ» (здесь эта древнейшая первичная связь между рукой и речью, реконструируемая в исследованиях последнего времени, проступает наиболее отчетливо!<sup>1</sup>).

<sup>1</sup> См. идею речевых синкинезий у В. Рамачандрана, предположившего филогенетическую эволюционную связь артикуляторного языкового и «ручного» жестов [Рамачандран: 204].



Через ориентацию Летова на отождествление звука и предмета переживания объясняется и специфика значения, которое выражает звук. Звуковые значения являются не сигнификативными, а предметными (см. об этом разделении: [Выготский: 182–184; Лурия 1979: 51; Ахутина: 191–206]). Говоря иначе, они соотносятся не с языковой семантической системой, а непосредственно с денотатом, который должен быть означен. При этом связь между предметом и словом здесь должна быть сущностной, вплоть до совпадения знака и мира. Эта тождественность, во-первых, связывается с ранними типами семиозиса (от мифологического дискурса — где слово прямо отождествляется с предметом, до детской речи — где слово оказывается его неотчуждаемым признаком), а во-вторых, объясняет артикуляционное разыгрывание мира, при котором звук непосредственно изображает предмет.

Сенсорное переживание исходного образа неотделимо от его аффективной заряженности, ибо в генезисе чувство и эмоция связаны (см. об этом: [Леонтьев А.Н.: 129]). И в этом плане крайне примечателен тот факт, что звукоимоголизм в языке всегда соотнесен не только с чувственным, но и с эмоционально-аффективным компонентом. Чтобы показать эту неразделимую общность, С. В. Воронин даже вводит термин «синестэмия» (соощущение + соэмоции), указывая, что синестэмия является «психофизиологической основой звукоимоголизма» [Воронин: 82].

Возможно, что летовская поэзия, будучи исключительно эмоциональной по своей природе, обнажает генетическую связь *звука — эмоции — ощущения* через работу с фонетической материей языка. Более того, *подбор слов по звуковому принципу всегда дополняется у Летова подбором слов по эмоциональной коннотативной семантике*, которая часто связывается с низкой «сенсорной» лексикой (соотнесенной с запахами, телесными ощущениями, болью и проч.). Именно поэтому смысловые поля, возникающие в летовской поэзии, являются не только фоносемантическими, но и фоноэмоциональными: так, слова в тексте, обнаруживая общий звуковой состав, связаны общим крайне недифференцированным и смутным эмоциональным смыслом.

Таким образом, в звукоизобразительном слове мы наблюдаем перекрестную активацию нескольких полей: звука, кинезиса (артикуляции), эмоционально-сенсорного и визуального компонентов. И это перекрестное соотношение — всего лишь маленький кусочек мозаики синестетической поэтики Летова, где синестезия оказывается принципиально важной.

Функция такого сложного звукоизобразительного знака, задействующего эмоцию, ощущение и артикуляцию, связана с определенным типом эстетической коммуникации. Образ в процессе такой коммуникации должен не передаваться, а переживаться — именно поэтому *между*

*коммуникантами создается общее эмоциональное поле переживания образа, слитого со звуком. Как максимально эффективно смоделировать это переживание? Ответ очевиден — через сенсориум. И достижение этого прямого сенсорного воздействия происходит с помощью артикуляционно-звуковых механизмов, которые буквально встраивают образ переживания в телесный праксис.*

Вопрос о функции этого типа речи должен быть соотнесен с вопросом о ее генезисе. Наш анализ показал, что звукоизобразительная речь у Летова обладает следующими чертами: *иконичность, доминирование звука над смыслом, диффузная семантика, сильное синестетическое начало, связь с жестовой составляющей, аффектация, синтаксический автоматизм.* Все эти особенности обнаруживаются в речи, которая сопровождает измененные состояния сознания.

Так, А. Р. Лурия приводит данные о том, что во время экспериментов с мескалином возникает доминирование звукового входа в словарь, наблюдается большое количество синестетических ощущений и формируются исключительно яркие зрительные образы [Лурия 2006: 109, 211]. Такого рода «альтернативные» состояния были названы фазовыми, они наступают при переходе от бодрствования ко сну, при остром утомлении и других пограничных условиях функционирования мозга. И Лурия особенно отмечает, что при этих состояниях коры «<...> несущественные звуковые связи начинают выступать более активно, чем существенные понятийные» [Лурия 2006: 98], что мы и наблюдаем в случае со звуко-символизмом Летова.

Такая фазовая речь также встречается у людей, практикующих глоссоластию («говорение на языках», которое в некоторых случаях может быть результатом транса). Примечательно, что в этих случаях часто «имеет место <...> появление определенного автоматизма в поведении» [Саракаева], что явно обнаруживает корреляцию с синтаксическим автоматизмом, на который мы указали как на сопутствующий фактор звуко-символизма.

Приведенные факты подтверждают старую идею о том, что «<...> фоно-символизм явление регрессивного характера» [Михалев: 43], связанное с более ранними стадиями онтогенеза и филогенеза (см.: [Колева-Златева: 40, 42]). Летовский синтаксис и семантика демонстрируют тот же возврат к истокам языка и мышления [Темиршина: 201].

При этом сама возможность актуализировать ранее потерянные связи свидетельствует о «геологическом» строении текста, где хронологически новая система надстраивается над первой, не отменяя, но подспудно включая ее. Возможно, что поэтическое вдохновение здесь оказывается не полетом вверх, а спуском вниз, попыткой интуитивно нащупать корневые основы языка и мышления.

## Литература

*Ахутина Т. В.* Нейролингвистический анализ лексики, семантики и прагматики. Москва: Языки славянской культуры, 2014. 424 с.

*Воронин С. В.* Основы фоносемантики. Москва: ЛЕНАНД, 2006. 248 с.

*Вундт В.* Психология народов. Москва — Санкт-Петербург: ЭКСМО, TERRA FANTASTICA, 2002. 864 с.

*Выготский Л. С.* Мышление и речь // Выготский Л. С. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2 / Отв. ред. А. В. Запорожец. Москва: Педагогика, 1982. С. 5–361.

*Гавриков В. А.* Мифопоэтика в творчестве Александра Башлачева. Брянск: Ладомир, 2007. 292 с.

*Казарин Ю. В.* Анаграмма как способ смысловыражения в поэтическом тексте // Известия Уральского университета. 2000. № 17. С. 92–99.

*Колева-Златева Ж.* О статусе звукоизобразительных слов в языке // Annales Instituti Slavici. Universitatis Debreceniensis. Slavica XXXVII. Debrecen, 2008. С. 33–53.

*Леонтьев А. А.* Психологическая структура значения // Семантическая структура слова. Психолингвистические исследования / Отв. ред. А. А. Леонтьев. Москва: Наука, 1971. С. 7–19.

*Леонтьев А. Н.* Лекции по общей психологии. Москва: Смысл, 2001. 511 с.

*Летов Е.* Оффлайн. Москва: Выггород, 2017. 256 с.

*Летов Е.* Стихи. Москва: Выггород, 2011. 548 с.

*Лурия А. Р.* Лекции по общей психологии. Санкт-Петербург: Питер, 2006. 320 с.

*Лурия А. Р.* Язык и сознание. Москва: МГУ, 1979. 320 с.

*Лурия А. Р., Виноградова О. С.* Объективное исследование динамики семантических систем // Семантическая структура слова. Психолингвистические исследования. Москва: Наука, 1971. С. 27–63.

*Мандельштам О. Э.* Разговор о Данте // Мандельштам О. Э. Слово и культура: Статьи. Москва: Советский писатель, 1987. С. 108–153.

*Михалев А. Б.* Теория фоносемантического поля. Пятигорск: изд-во ПГЛУ, 1995. 213 с.

*Рамачандран В.* Мозг рассказывает. Что делает нас людьми. Москва: Карьера Пресс, 2014. 422 с.

*Саракаева Э. А.* Глоссолалия как психолингвистический феномен URL: <http://www.evolkov.net/linguistics/Sarakaeva.EA/glossolalia.html>.

*Свиридов С. В.* Имя Имен. Концепция слова в поэзии А. Башлачева // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 2. Тверь: изд-во ТВГУ, 1999. С. 68–76.

*Сеченов И. М.* О предметном мышлении с физиологической точки зрения // Сеченов И. М. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1. Москва: Изд-во Академии наук СССР, 1952. С. 486–497.

*Темиришина О. Р.* Поэтическая типология лирики Летова и Маяковского: От модели мира к языку // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 49. С. 188–208.

*Тынянов Ю. Н.* Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. Москва: Наука, 1977. С. 310–318.

*Успенский Б. А.* Анатомия метафоры у Манделштама // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. 2: Язык и культура. Москва: Гнозис, 1994. С. 246–275.

*Черняков А. Н., Цвигун Т. В.* Поэзия Е. Летова на фоне традиции русского авангарда (аспект языкового взаимодействия) // Русская рок-поэзия: Текст и контекст. Вып. 2. Тверь: изд-во ТВГУ, 1999. С. 98–106.

*Шапир М. И.* Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков. Кн. 2 / Под ред. А. С. Белоусовой, В. С. Полиловой. Москва: Языки славянской культуры, 2015. С. 3–10.

*Якобсон Р.* В поисках сущности языка // Семиотика. Москва: Радуга, 1983. С. 102–117.

*Якубинский Л. П.* О звуках стихотворного языка // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Петроград: 18-я государственная типография, 1919. С. 37–50.

## References

*Akhutina T. V.* Nejrolingvističeskij analiz leksiki, semantiki i pragmatiki. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2014. 424 s.

*Voronin S. V.* Osnovy fonosemantiki. Moskva: LENAND, 2006. 248 s.

*Vundt V.* Psikhologiya narodov. Moskva — Sankt-Peterburg: EKSMO, TERRA FANTASTICA, 2002. 864 s.

*Vygotskij L. S.* Myshlenie i rech' // Vygotskij L. S. Sobranie sočinenij: V 6 t. T. 2 / Otv. red. A. V. Zaporozhecz. Moskva: Pedagogika, 1982. S. 5–361.

*Gavrikov V. A.* Mifopoetika v tvorčestve Aleksandra Bashlachyova. Bryansk: Ladomir, 2007. 292 s.

*Kazarin Yu. V.* Anagramma kak sposob smyslovyrazheniya v poetičeskom tekste // Izvestiya Ural'skogo universiteta. 2000. № 17. S. 92–99.

*Koleva-Zlateva Zh.* O statuse zvukoizobrazitel'nykh slov v yazyke // Annales Instituti Slavici. Universitatis Debreceniensis. Slavica XXXVII. Debrecen, 2008. S. 33–53.

*Leont'ev A. A.* Psikhologičeskaya struktura znacheniya // Semantičeskaya struktura slova. Psikholingvističeskie issledovaniya / Otv. red. A. A. Leont'ev. Moskva: Nauka, 1971. S. 7–19.

- Leont'ev A. N.* Lekcii po obshej psikhologii. Moskva: Smysl, 2001. 511 s.
- Letov E.* Offlajn. Moskva: Vyrgorod, 2017. 256 s.
- Letov E.* Stikhi. Moskva: Vyrgorod, 2011. 548 s.
- Luriya A. R.* Lekcii po obshej psikhologii. Sankt-Peterburg: Piter, 2006. 320 s.
- Luriya A. R.* Yazyk i soznanie. Moskva: MGU, 1979. 320 s.
- Luriya A. R., Vinogradova O. S.* Ob''ektivnoe issledovanie dinamiki semanticheskikh sistem // Semanticheskaya struktura slova. Psikholingvisticheskie issledovaniya. Moskva: Nauka, 1971. S. 27–63.
- Mandel'shtam O. E.* Razgovor o Dante // Mandel'shtam O. E. Slovo i kul'tura: Stat'i. Moskva: Sovetskij pisatel', 1987. S. 108–153.
- Mikhalyov A. B.* Teoriya fonosemanticheskogo polya. Pyatigorsk: PGLU, 1995. 213 s.
- Ramachandran V.* Mozg rasskazyvaet. Chto delaet nas lyud'mi. Moskva: Kar'era Press, 2014. 422 s.
- Sarakaeva E. A.* Glossolaliya kak psikholingvisticheskij fenomen URL: [www.evolkov.net/linguistics/Sarakaeva.EA/glossolalia.html](http://www.evolkov.net/linguistics/Sarakaeva.EA/glossolalia.html).
- Sviridov S. V.* Imya Imyon. Konceptiya slova v poezii A. Bashlachyova // Russkaya rok-poeziya: Tekst i kontekst. Vyp. 2. Tver': TVGU, 1999. S. 68–76.
- Sechenov I. M.* O predmetnom myshlenii s fiziologicheskoy tochki zreniya // Sechenov I. M. Izbrannye proizvedeniya: V 2 t. T. 1. Moskva: Izd-vo Akademii nauk SSSR, 1952. S. 486–497.
- Temirshina O. R.* Poeticheskaya tipologiya liriki Letova i Mayakovskogo: Ot modeli mira k yazyku // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. 2017. № 49. S. 188–208.
- Tynyanov Yu. N.* Illyustracii // Tynyanov Yu. N. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moskva: Nauka, 1977. S. 310–318.
- Uspenskij B. A.* Anatomiya metafory u Mandel'shtama // Uspenskij B. A. Izbrannye trudy. T. 2: Yazyk i kul'tura. Moskva: Gnozis, 1994. S. 246–275.
- Chernyakov A. N., Czvigun T. V.* Poeziya E. Letova na fone tradicii russkogo avangarda (aspekt yazykovogo vzaimodejstviya) // Russkaya rok-poeziya: Tekst i kontekst. Vyp. 2. Tver': TVGU, 1999. S. 98–106.
- Shapir M. I.* Universum versus: Yazyk — stikh — smysl v russkoj poezii XVIII–XX vekov. Vol. 2 / Pod red. A. S. Belousovoj, V. S. Polilovoj. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2015. S. 3–10.
- Yakobson R.* V poiskakh sushhnosti yazyka // Semiotika. Moskva: Raduga, 1983. S. 102–117.
- Yakubinskij L. P.* O zvukakh stikhotvornogo yazyka // Poetika. Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka. Petrograd: 18-ya gosudarstvennaya tipografiya, 1919. S. 37–50.

**Сведения об авторе:** Олеся Равильевна Темиршина; доктор филологических наук; доцент; Институт международного права и экономики им. А. С. Грибоедова, профессор кафедры истории журналистики и литературы; ORCID 0000-0003-0127-6044; o.r.temirshina@gmail.com; сфера научных интересов: лингвистика, психолингвистика, семиотика, поэтика.

**The author's profile:** Olesya Ravilievna Temirshina; Doctor of Philology; Associate Professor; The Institute of International Law and Economics named after A. S. Griboedov, Professor at the Department of Journalism and Literature; ORCID 0000-0003-0127-6044; o.r.temirshina@gmail.com; research interests: linguistics, psycholinguistics, semiotics, poetics.