

УДК 821.133.1-93

**ОТ ЗВУКА К СМЫСЛУ: ФОНОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПРИЕМЫ
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ ПОЭЗИИ ДЛЯ ЮНЫХ ЧИТАТЕЛЕЙ****FROM SOUND TO SENSE: PHONOSTYLISTIC DEVICES
IN THE FRENCH POETRY FOR YOUNG READERS****М.П. Тихонова
M.P. Tikhonova**

*Смоленский государственный университет,
Россия, 214000, г. Смоленск, ул. Пржевальского, 4
Smolensk State University, 4, Przhevalsky St., Smolensk, 214000, Russia*

E-mail: brick_67@bk.ru

В статье исследуются разнообразные формы игры со звуком, встречающиеся в творчестве современных французских поэтов, пишущих для детей. Отмечается значимость звуковой стороны в детской поэзии в связи с психолого-физиологическими особенностями ребенка. Рассматриваются вопросы звукописи и звукового символизма. Анализируются как распространенные (аллитерации, ассонансы, ономатопеи), так и более редкие фоностилистические приемы (графон, рифма-«бабебина», эхо-рифма, таутограмма, таутофония, липограмма, панторифма).

The article deals with various forms of the sound play which are present in the works by contemporary French poets writing for children. The author points out the importance of the sound aspect in the children's poetry which is due to psychological and physiological peculiarities of the child. Some examples of sound patterns and sound symbolism are observed. The article presents also an analysis of the common phonostylistic devices (alliteration, assonance, onomatopoeia), as well as of the rarer ones (cacography, "babebine" rhyme, echo rhyme, tautogram, tautophony, lipogram, holorime).

Ключевые слова: современная французская поэзия для детей, фоностилистические приемы, звуковой символизм, звукопись, формы игры со звуком.

Key words: contemporary French children's poetry, phonostylistic devices, sound symbolism, sound patterns, forms of sound play.

Введение

Как известно, звуковая сторона стиха является активным проводником смысла. Это неотъемлемая, глубоко органичная часть в системе средств поэтической коммуникации. Особенность стихов во многом определяется именно их звуковым обликом, хотя чаще всего не ограничивается лишь этой стороной. Л.П. Якубинский, определяя место «звуковому» в поэзии, говорит о возникновении, существовании и осознании незвукового аспекта только по отношению к звуковому: «Звуковое определяет стихи» [8, с. 194].

Безусловно, звуковая сторона поэтической речи не может быть сведена только к набору звуков, к их скоплению. Особые звуковые средства используются в интересах текста как смыслового целого и в зависимости от конкретных коммуникативно-эстетических задач могут подавляться преимущественным вниманием к другим сторонам текста.

Можно предположить, что в детской поэзии звуковой аспект играет более значимую роль, чем в поэзии для взрослого читателя. Это связано со специфическими физиологическими и психическими особенностями ребенка, с его особым восприятием окружающей действительности, реально-предметным складом мышления.

Для ребенка характерна страсть к игре звуками, повторы, «обкатывание» звуков, их соединение в разные комбинации. Такой игре дети могут предаваться бесконечно, получая огромное удовольствие от своих «фонетических упражнений». Вспомним работу французского писателя и поэта Андре Спиря о поэтическом и мышечном удовольствии «Plaisir poétique et plaisir musculaire» [20]. Российский исследователь литературы С.Б. Рассадин говорит о «материальном ощущении звука», свойственном ребенку: любое сочетание звуков может для него реализоваться во что-то зримое, осязаемое [6].



Авторы, пишущие для детей, безусловно, учитывают указанную специфику, ведь детская поэзия прежде всего предназначена для чтения вслух. Слуховая, фонетическая оболочка детского стихотворения рассчитана на ребенка-слушателя в большей степени, чем на ребенка-читателя. Главная ценность таких произведений иногда может заключаться именно в музыкальности, в звучной фонетике.

Как известно, звуки обладают определенными характеристиками, способностью соответствовать каким-то качествам, явлениям и выражать различные эмоциональные состояния. Одна из классификаций, показывающих соответствие звуков и состояний, которые они могут передавать, принадлежит известному французскому лингвисту Морису Грамону («*Le vers français*») [16].

Тесной связи между звучанием и смыслом слова посвящена работа Романа Якобсона «Звук и значение» [7]. Автор обращается к поэтическому языку, где звук как таковой имеет самостоятельную значимость: звуковой символизм актуализируется и создает нечто вроде аккомпанемента означаемого. Р. Якобсон пишет: «В силу тесной связи между звуками и значением в слове, у говорящих возникает потребность это внешне отношение дополнить внутренним, смежность дополнить сходством, “рудиментом” изобразительного начала» [7, с. 89].

Таким образом, свойства звуков, которые разными людьми воспринимаются более или менее одинаково, вызывая те или иные ощущения, ассоциации или эмоции, предоставляют в распоряжение поэтов богатую палитру звуковых красок, с помощью которых они создают яркие картины и образы.

Распространенные и специфические формы игры со звуком во французской детской поэзии

Во французских стихотворениях для детей мы встречаем разнообразные формы игры со звуком, начиная от распространенных, таких как аллитерации, ассонансы, ономотопеи, и заканчивая более редкими, близкими к так называемой «прикладной» поэзии.

Насыщая текст различными гласными и согласными, имеющими какой-то конкретный звуковой прообраз, поэты передают звучание природы. Например, шум ветра в стихотворении Ж.-Л. Моро «*Le vent fou*»:

Le vent fou dans l'herbe folle
Batifole,
Batifole,
Le vent fou dans l'herbe folle
Batifole, et chaque nid.

Sent vibrer dans la ramure
Qui murmure,
Qui murmure,
Sent vibrer dans la ramure
Le grand vent de l'infini.

[17, с. 7]

В этом стихотворении сразу же обращает на себя внимание сгущение гласных *u*, *o*, *i* и согласных *f*, *r*, *l*, которые, являясь единицами ритмико-семантической структуры поэтического целого, неравномерно распределяют между собой функции в текстообразовании. Ассонанс как повтор гласного в позиции под ударением, сам по себе служащий ритмическому подчеркиванию, как бы «обрастает» повторяющимися согласными, что усиливает эмфатический эффект. При этом повторяемым сегментом в аллитерации выступает не согласный сам по себе, а определенная ритмико-фонетическая структура, формируемая консонантно-вокалическими сочетаниями с постоянными ритмическими характеристиками: *fou*, *fol*, *mur*. Сочетания гласных и согласных в приведенном примере имитируют звуки природы: шум ветра и шелест листьев. Мы видим, как умело используемая поэтом игра звуков, выбор которых диктуется содержанием текста, порождает синтез формы и содержания и точно передает реальную зарисовку мимолетного состояния природы, создавая своего рода «озвученный пейзаж».

В фонологической игре поэты опираются на оценочную способность звуков по шкале: приятный – неприятный, красивый – некрасивый, легкий – тяжелый, темный – светлый и т.д., а также на наличие в языке звукоподражательных элементов, т.е. на явление ономотопеи [15].

Прием ономотопеи очень распространен в детской поэзии. Поэты воспроизводят звуки, издаваемые людьми, животными, всевозможными механизмами, а наиболее употребительными



звуковыми имитациями являются те, которые подражают тиканью и бою часов (tic-tac, bim, bam, bom), голосам зверей и птиц (coïn-coïn, quoi-quoi, coucou, ouah-ouah), восклицаниям человека (oh, ah, ha-ha, hou-hou, oh là là), работе различных механизмов и орудий (jiki-jiki, zim, zoum, teuf-teuf, toc-toc, tare-tare), падающим каплям дождя (plic-ploc, floc).

Приведем в качестве примера использования ономапии стихотворение Ги Шати «À sa façon»:

Un pinson m'a dit cui cui
là que fais-tu tu lis ?
la la la tu lis tu lis
Oui oui lui répondis-je
toi tu fais bien tu-tu tu-tu
Chacun s'occupe à sa façon
son son dit le pinson

[12]

С помощью ономапий, передающих пение птиц, как традиционных (cui-cui, tu-tu), так и окказиональных, авторских (la-la, son-son), поэт изображает песню зяблика. Звуковая игра подкреплена созвучными со звукоподражаниями знаменательными словами или их частями: que fais-tu, tu lis, là, tu fais, façon, pinson. Эти слова гармонично вписываются в звуковой рисунок текста благодаря многократному повтору и перекличке с омофоничными ономапиейми, что способствует выдвиганию на первый план именно звуковой, музыкальной стороны: грань между смыслом и звуком постепенно стирается.

Игровое использование ономапии, которая становится конституирующим принципом построения поэтического текста, мы находим у Жан-Люка Моро в каллиграмме о дожде «Petite pluie». Это пример типографской поэзии, появившейся в XX веке. Такие стихотворения не только содержат код к их интерпретации (расположенные определенным образом элементы текста указывают читателю, как это стихотворение должно быть прочитано), но в их форме отражено содержание текста. В этом случае происходит переход от стихотворения-партитуры к стихотворению-картине:

Plic !

Plic ?...

Plic...

plic,
plic,
plic !

Plic,
ploc,
plic,
ploc,
plic,
plic,
plic
ploc...

Plic, plic ploc plic,
plic, plic, ploc,
plic, plic plic, plic,
plic, plic ploc

Plic-plic-plic-plic-plic-plic-plic
plic-ploc-plic-ploc-plic-ploc-plic
ploc-ploc-ploc-ploc-ploc-ploc-ploc
ploc-plic-ploc-plic-ploc-plic-ploc
plic-plic-plic-plic-plic-plic-plic

Ploc, ploc, plic
ploc, ploc, ploc, ploc,
ploc, ploc, plic,
ploc, ploc, plic, ploc,



Ploc,
 plic,
 ploc,
 plic
 ploc
 ploc
 ploc,
 plic...

Ploc,
 ploc...

Ploc!

Pl...

[17, с. 68-70]

К игре звуками здесь подключается графическая игра. Слова-ономатопеи этой каллиграммы расположены так, что создают рисунок капающих капель дождя. Используемые автором шрифты различной величины и более или менее близкое расположение ономатопеических элементов стихотворения (plie, ploc) дают вполне определенный способ его устной интерпретации, на который обращает внимание сам автор в предисловии к стихотворению: начинается ливень, сначала медленно падают редкие капли дождя, потом дождь усиливается и в конце затихает. Начало стихотворения произносится шепотом, далее голос становится громче, достигает крещендо и постепенно вновь сводится к шепоту. Как в настоящей музыкальной партитуре, автор прибегает к музыкальной терминологии: *le crescendo culmine dans un furioso suivi d'un decrescendo*: крещендо достигает высшей точки – фуриозо – и затем переходит в декрещендо, т.е. идет на убыль. Поэт предлагает читать это стихотворение группой, оно может быть обыграно в театральной инсценировке или пантомиме. При желании возможно добавление дополнительных звуковых акцентов, например, звуков грома.

Таким образом, автор обращается к рецептивному потенциалу детской поэзии, приглашая юных читателей к активному восприятию текста, к сотворчеству. Игра как основа творческого освоения мира ребенком становится здесь ведущей художественной формой поэзии, реализуя развивающую функцию, которая направлена на эстетическое, психологическое и обучающее воспитание.

Пример стихотворения, состоящего из одной ономатопеи, передающей крик осла – hi han, мы находим и у другого известного французского автора – Жака Рубо. Необычность стихотворения об осле «L'âne» проявляется еще и в том, что оно написано в форме сонета (два катрена и два терцета). Однако оно представляет собой не классическую сложную стихотворную форму. Перед нами пример однофразового (по определению Э.М. Береговской [2; 3]) поэтического текста:

hi
 han
 han
 hi

 hi
 han
 han
 hi

 hhan
 hhan
 hhii

 hhhan
 hhii
 hhhhhhaan

[19]

Этот сонет, как шутливо отмечает Ж. Рубо – «из неопубликованного», помещен в послесловие к поэтическому bestiary «Les animaux de tout le monde». С присущим ему юмором поэт пишет, что он чуть было не забыл включить в сборник этот текст, надиктованный ему самим героем.



Одно из ярких проявлений людической функции в детской поэзии связано со словотворчеством, словообразованием. Результатом индивидуального словотворчества являются авторские образования (стилистические неологизмы, окказионализмы), обладающие непредсказуемостью, образной (оценочной) коннотацией, ненормативностью. Иногда в основу окказионализма ложится оноματοпея:

Plic plac
Il pleut sur la flaque
Plic ploc
La pluie s'en moque
Plic plic
Pa-ra-pluic!

[1, с. 114]

В этой поэтической миниатюре Алена Серра о дожде существительное parapluie (зонт) принимает неожиданное окончание, созвучное с оноματοпеей plic, передающей звук капающей воды, – parapluic. Это авторское новообразование отличается своей структурной необычностью, которая создается за счет нарушения валентности словообразовательных компонентов. Именно благодаря своей структуре окказионализм сам по себе служит мощным стилистическим сигналом.

Авторское отступление от нормативного написания может реализовываться и в виде графона – фигуре речи, заключающейся «в намеренном и прагматически мотивированном отклонении от нормативного графического и/или орфографического облика слова для достижения какого-либо стилистического эффекта» [9, с. 117-118]. Основная функция этих графических модификаций как фиксации фонетических особенностей произносимого слова и словосочетания – экспрессивно-выделительная, например, при создании колорита живой разговорной речи путем выделения в речевой партии персонажа черт, характеризующих его. Подобные авторские отступления от нормативного написания используются с целью создания речевой характеристики образа для передачи каких-то физических или психологических характеристик героя. Графону присуще и опосредованное значение – создание юмористического или иронического эффекта.

Интересный пример звуковой игры в виде сочетания оноματοпеей и графонов «в духе Реймона Кено» мы находим у молодой французской поэтессы Мари-Ортанс Лакруа.

Автор воссоздает утренний «диалог» между папой и его машиной – «Dialogue entre mon papa et sa voiture (enregistré le 11 janvier 1998 à 7 heures du matin)»: машина никак не заводится, издает чихающие, кашляющие звуки; папа в нетерпении, он никак не может понять, в чем дело, возмущается, ругает, «поторапливает» машину, пока та, в конце концов, не трогается с места:

Glaglagla
Alors alors alors

Hein bon euh hein bon

Ploc ploc

Non mais dis donc là ho dis donc
Savapasspassécommsavapasspassécomm

Glouglou

Abon

Bidule truc bougie machin
Alorskesketakivapa
Kesketaakesketakesketa
Kesketaakesketactactatatata-a-ta-a-a-vroum
Amaitoudmêmmêmmêm !

Tchouf tchouf ploc ploc tchouf tchouf ploc ploc
Hello pretty mo-orning !

[14]

Вслед за Р. Кено, много экспериментировавшего с языком, поэтесса прибегает к разного рода фонетическим деформациям. Особенно любопытны случаи фонетического письма, демонстрирующие недовольство владельца машины: Savapasspassécommsa, Kesketa, Amaitoudmêm. Звуковой эффект этих графонов усиливается за счет их многократного повтора, а также благодаря



звукоподражательным элементам, рассыпанным по всему тексту. В этих ономотопеях мы слышим «голос» машины – причудливые звуки, издаваемые ее неисправным мотором: glaglagla, tchouf tchouf, ploc ploc.

Как известно, большая роль в формировании звуковой стороны стихотворного текста принадлежит рифме. Одной из специфических форм игры со звуками, характерной для французской поэзии, являются так называемые рифмы-«бабебины» – les rimes babébines. Вот как определяет «бабебины» современный французский поэт, пишущий для детей, исследователь поэзии Жак Шарпантро в своем словаре французской поэзии «Dictionnaire de la poésie française»: рифмы-«бабебины» представляют собой отдельные слова или окончания слов, идентичные по составу согласных (это своего рода их «каркас»), но с меняющимися в алфавитном порядке гласными буквами: a, e, i, o, u. Именно такого рода буквосочетания (согласный + гласный) традиционно используют при обучении детей чтению, когда к согласной b (или к любой другой) по очереди присоединяются гласные: ba, be, bi. Отсюда и пошло название приема – les babébines [10, с. 87–88]. Именно строго алфавитная последовательность гласных отличает «бабебины» от обычного контрассонанса, базирующегося на омофонии согласных в конце стиха.

Поскольку во французском алфавите пять гласных букв, классическая форма стихотворения-«бабебина» – пятистишие, или квинтет (le quintil). Интересный стихотворный пример «бабебин» мы находим у Жан-Люка Моро – одного из самых «игровых» современных детских поэтов:

Que les bœufs soient gras,
Je leur en sais gré,
Disait le loup gris,
Mais qu'ils soient si gros,
C'en est incongru !

[18, с. 68]

Волк – герой стихотворения «Les loups et les bœufs» – радуется тому, что быки такие упитанные («жирненькие» – gras), и благодарен им за это, но вместе с тем он упрекает быков в слишком крупном, неудобном для него размере. Волк говорит, что быть такими большими «неприлично».

Ж.-Л. Моро использует в качестве «каркаса» сочетание согласных gr, словно нанизывая на него поочередно гласные: **gras – gré – gris – gros – incongru**. Настойчивое повторение согласных звуков, с одной стороны, и поступательная смена гласных, с другой, создают тот самый своеобразный звуковой рисунок, который характерен для рифм-«бабебин».

Особенность стихотворения Ж.-Л. Моро состоит еще и в том, что оно написано редким для французской версификации пятисложным размером – пентаметром (le pentasyllabe, le pentamètre). Благодаря этой необычной метрике текст приобретает законченную, математически совершенную форму: 5 стихов × 5 слогов = 25.

Среди раритетных и очень ярких игровых фоностилистических приемов в детской поэзии встречаются таутограмма, таутофония, липограмма, панторифма (голорим) и некоторые другие. Рассмотрим далее наиболее интересные из встретившихся нам примеров.

Таутограмма, как известно, – это текст или стихотворение, в котором все или почти все слова начинаются с одной и той же буквы (звука) [1, с. 165].

Таутограмма близка скороговорке – игровому жанру, заимствованному из устного народного творчества. Важнейшей характеристикой любой скороговорки является быстрое произнесение фразы из серии слов, состоящих из повторов близких, почти тождественных элементов.

Во французском языке есть множество скороговорок для тренировки произношения звука s. Они существуют в разных вариантах, например: Si six cents scies scient six cents cigares, six cent six scies scieront six cent six cigares. Si six scies scient six cyprès, six cent six scies scient six cent six cyprès. Si six cents scies scient six cents saucisses, six cent six scies scieront six cent six saucissons.

Эти скороговорки и выступили в качестве исходного материала для стихотворения бельгийского франкофонного поэта Пьера Корана «Si six cents couteaux-scies»:

Si six cents couteaux-scies,

Si six cents couteaux-scies
Scient, en six,

Si six cents couteaux-scies
Scient, en six,



Six cent six saucisses,
 Si six cents couteaux-scies
 Scient, en six,
 Six cent six saucisses,
 Qu'obtient-on au total ?
 Une cuisine sale.

[13]

Необычайно высокая концентрация звука *s*, который встречается в этом небольшом по объему тексте 38 раз, превращает стихотворение в длинную труднопроизносимую скороговорку. Однако звуковая игра, выходящая здесь на первый план, дополнена юмористической окраской: после многократно повторенного предположения «что же произойдет, если с помощью 600 ножей разрезать 606 сосисок на шесть частей?» поэт приходит к заключению, что в итоге не получится ничего, кроме грязной кухни.

Мы уже говорили об обучающем потенциале детской поэзии. Анализ современной французской литературы для детей показывает, что она продолжает выполнять во все века свойственную ей дидактическую функцию, образовывать и воспитывать ребенка, формировать его личность. Однако сегодняшние авторы не стремятся поучать, наставлять ребенка, читать ему нотации. Дидактический потенциал детской литературы, как это видно и из наших стихотворных примеров, сегодня чаще всего реализуется в игровой форме.

Рассмотренному нами приему таутограммы близка таутофония, суть которой в том, что в текст включаются слова, обязательно содержащие какую-то заранее выбранную букву. Однако, в отличие от таутограммы, повторяющаяся буква встречается не в начале, а в середине слова [11, с. 162].

Приведем в качестве примера стихотворение-таутофонию Жака Шарпантро «Poésie fleurie». Все слова этой похожей на скороговорку считалки включают букву *i*:

Si Sylvie vient ici
 Dis-lui bien qui sourit:
 Six petites souris
 Cultivent six soucis.

[11, с. 120]

Игра гласным звуком усиливается здесь многократным повтором согласного звука *s*. Подобные структуры могут быть сравнимы с самодостаточным и совершенным микрокосмом, каждый отдельный элемент которого отражает целое.

Противоположностью таутограммы и таутофонии является липограмма, построенная на умышленном исключении того или иного звука (буквы). Липограмматический стих известен с античных времен. Он принадлежит к области так называемой «загадочной поэзии». Особенностью липограммы является ее способность оставаться незамеченной. Вспомним известный роман Жоржа Перека «La Disparition», в котором автор ни разу не употребил слова с буквой *e* – самой частотной во французском языке, и большинство читателей, включая литературную критику, не увидели в романе эту «аномалию».

В детской поэзии липограмма чаще всего присутствует в форме загадки. Авторы, как правило, дают подсказку своим читателям, обращая их внимание на некие особенности текста, предлагают читателям игру – найти ответ на вопрос. Пример загадки-липограммы мы встречаем у Жака Шарпантро:

Son nom
 (lipogramme)
 Là-bas, voilà parti
 Mon ami favori.
 Qui dira sans façon
 Son nom?
 eh?

[11, с. 23]

Как и Перек, Ж. Шарпантро исключает из текста загадки букву *e*, которая появляется лишь в последнем стихе, как намек и подсказка читателям. Эта загадка-липограмма выполняет, помимо ludической, и дидактическую функцию: автор знакомит юных читателей с интересным, новым для них, приемом литературной игры.



Еще один игровой прием – панторим (панторифма), или голорим (holorime, olorime) – определяется как стихотворение или часть стихотворения, в котором почти все слова рифмуются между собой [5, с. 192]. Панторим понимают как парные созвучия всех слов или всех слогов в двустихии.

Панторимы, которые активно практиковали Великие риторика (у них множественные созвучия в стихе были выверены ритмически и семантически), со временем потеряли торжественное и приобрели комическое звучание, переместились в детскую и игровую поэзию. Интересный панторим встречается у Люсьены Дену в стихотворении о рассерженном дрессировщике морских животных «Le dresseur d'animaux marins se fâche»:

Ce cachalot
Se cache à l'eau.
Cétacé, paraissez,
C'est assez paresser ! [1, с. 80]

В данном случае совпадение звучания парных стихов настолько точное, что можно говорить уже не просто о параллельной рифмовке, а о фонетически точном параллелизме, о полностью омофонических стихах, следующих, по крайней мере по форме, традициям средневековых риториков.

Следует заметить, что французский язык способствует подобным звуковым экспериментам: «богатство омофонами в любых, самых минимальных фонетических последовательностях и приводит к рождению таких “экивоков”, каламбуров и других форм» [4].

Elle trouvait
les lys
trop lisses
et les lilas
trop las

Elle trouvait
les muguets
trop gais
et les ombelles
trop belles

Elle trouvait
les coquelourdes
trop lourdes
et les campanules
trop nulles

Il lui offrit
un bouquet
de simples

Jean-Claude Touzeil «Bouquet» [22]

Капризная героиня процитированного стихотворения отвергает все цветы, которые преподносит лирический герой, и тот, отчаявшись, дарит ей букет из лекарственных растений. Этот поэтический текст выстроен по принципу эхо-рифмы: «рифмующиеся в стихах парные слова, из которых второе, обычно односложное или двусложное, полностью повторяет последний или два последних слога первого» [5, с. 362]. Эхо-рифма создает звуковые повторы-отголоски, определяющие музыкальность стихотворения. Этот прием приобщает ребенка и к тайнам языка, показывая ему, что разные слова могут звучать одинаково (lys – lisses), что в одних словах могут «прятаться» другие (lilas – las, ombelles – belles).

Заключение

Таким образом, исследованный материал показывает, что современная французская детская поэзия дает нам множество интересных примеров различных сочетаний звуков, которые используются как особый художественный прием с явным людическим эффектом.

Чаще всего в основе фонологической игры лежат ономастические элементы, а также аллитерации и ассонансы.



В целом, игра со звуком в детской поэзии определяется прежде всего свойственным ребенку материальным ощущением звука, его любовью к звучной фонетике.

Как мы увидели, фонологическая игра может затрагивать и какие-то смысловые стороны текста. Игровой настрой звукового фона нередко подкрепляется игрой на семантическом уровне, дополняется юмористическим сюжетом, а также особой графикой.

Описанные нами во второй части фоностилистические приемы представляют для автора определенную трудность и в то же время создают ситуацию игрового азарта и удовольствия в преодолении искусственно созданного препятствия. Эта целая система так называемых «литературных протезов» – сознательно заданных формальных ограничений – стимулирует авторское воображение и позволяет отказаться от штампов и стереотипов. По мнению французского исследователя Анри Сюами («La Poétique» [21]), подобные поэтические формы заставляют поэта манипулировать звуками, буквами, слогами, словами, проявляя акробатическое мастерство в создании виртуозной языковой игры.

Список литературы

1. Береговская Э.М. Живая риторика – *Rhétorique vivante*. – СПб.: Люмьер, 2011. – 180 с.
2. Береговская Э.М. Одной фразой. – Тула: Автограф, 1992. – 192 с.
3. Береговская Э.М. Стилистика однофразового текста. – М.: ЛЕНАНД, 2015. – 344 с.
4. Бонч-Осмоловская Т.Б. Курс лекций по комбинаторной литературе. URL: http://www.ashtray.ru/main/texts/bonch_course/19a.htm (27 сентября 2015).
5. Квятковский А.П. Поэтический словарь. – М.: Сов. энцикл., 1966. – 376 с.
6. Рассадин С.Б. Так начинают жить стихом. – М.: Детская литература, 1967. – 318 с.
7. Якобсон Р. Избранные труды. – М.: Прогресс, 1985. – 456 с.
8. Якубинский Л.П. Избранные работы: язык и его функционирование. – М.: Наука, 1986. – 207 с.
9. Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник / под. ред А.П. Сковородникова. – Красноярск: Изд-во Сибирского федерального ун-та, 2012. – 882 с.
10. Charpentreau J. Dictionnaire de la poésie française. – P.: Fayard, 2005. – 1180 p.
11. Charpentreau J. Poésie en jeu. – P.: Les Éditions Ouvrières, 1981. – 175 p.
12. Chaty G. À cheval sur la lune. – La Meilleraie-Tilly: SOC & FOC, 2012. – Non paginé.
13. Coran P. Comptines pour ne pas zozoter. Série: Direlire. – Paris; Bruxelles: Casterman, 2009. – 29 p.
14. De dire et de créer la poésie. URL: <http://www.cddp91.ac-versailles.fr/IMG/pdf/20131218094747507.pdf> (21 сентября 2015).
15. Delbouille P. Le pouvoir suggestif des sons // Cahiers d'analyse textuelle. – Liège, 1976, № 18. – P. 122-131.
16. Grammont M. Le vers français: ses moyens d'expression, son harmonie. – P.: É. Champion, 1923. – 510 p.
17. Moreau J.-L. L'Arbre perché. – P.: Les Éditions Ouvrières, 1980. – 175 p.
18. Moreau J.-L. Poèmes à saute-mouton. – P.: Hachette jeunesse, 2003. – 152 p.
19. Roubaud J. Les animaux de tout le monde. – P.: Éditions Seghers, 1990. – 94 p.
20. Spire A. Plaisir poétique et plaisir musculaire. – P.: J. Corti, 1949. – 547 p.
21. Suhamy H. La Poétique. – P.: Presses Universitaires de France, 1986. – 125 p.
22. Touzeil J.-C. Remontants et ricochets. – La Meilleraie-Tilly: SOC & FOC, 2012. – Non paginé.