
М. В. ПАНОВ

ТРУДЫ
ПО ОБЩЕМУ
ЯЗЫКОЗНАНИЮ
И РУССКОМУ ЯЗЫКУ

ТОМ 2



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2007

Фонетика поэзии*

1. В поэзии — особая фонетика. Она может отменить (лишить функций) любые звуковые отличия, хотя бы в бытовой речи их работа и была совершенно необходима. И, наоборот, в поэзии могут получить функциональную нагрузку такие произносительные особенности, которые в бытовой речи незначимы.

2. У Некрасова обычны такие рифмы: *ещё — горячо, леща — с плеча, плечо — горячо, безобразно тоща — влача...*

Русской классической рифме необходим определенный минимум созвучности. Не составляют рифм: *тебя — меня, она — трецца, хобот слона — грива льва*. Рифменная перекличка должна включать не менее двух звуков (ударный гласный + хотя бы один согласный рядом с ним)¹: *вода — всегда, трава — голова*, хотя и скромные, но рифмы. Значит, обычная у Некрасова рифмовка типа *леща — с плеча* свидетельствует: он произносил *е[ш'ч']ё, ле[ш'ч']а* и т. д. Нет сомнения, что это было его обычное произношение (характерное для Петербурга).

Приверженность в бытовой речи к определенной произносительной норме — конечно, не творческий акт, но, войдя в стих, выбор становится эстетически существенным. Стих своим строением требует избрать именно это, а не другое произношение.

Мы исходим из принципа стиховой достаточности. Он часто указывает, как надо произносить стихотворение. На протяжении этой статьи еще не раз встретимся с этим принципом.

3. Общепринятое произношение: *бог* = [бох]. В городской речи существует произношение [бок], не одобряемое нормой. Но оно может понадобиться стиху. У Маяковского:

Бывало,
 сезон,

* Проблемы фонетики. I: Сб. ст. / Отв. ред. Т. М. Николаева. М.: Прометей, 1993. С. 135—151.

¹ Зияние играет роль универсального согласного: *Пуо — кого* = [кавó], *Кюи — ничьи, боа — ума, струй — грози* — нормальные рифмы.

наш бог Ван-Гог,
 Другой сезон —
 Сезан.
 Теперь
 ушли от искусства
 вбок —
 не краску любят,
 а сан.

Строчные рифмы традиционны по строению: *Ван-Гог* — *вбок*, *Сезан* — *сан*. Но вразрез с этой обыденщиной идут внутренние созвучия: *наш бог* — *Ван-Гог* (тождество гласных — частичное нетождество согласных), *сезон* — *Сезан* (тождество согласных — частичное нетождество гласных). Каждое из этих сочетаний разрезано паузой, и этим внутренняя переключка звуков выделена и подчеркнута.

Произносить в этом стихе надо: [бок] — [вангók]. Может быть, сойдет и переключка *-оx* — *-ок*? Нет, это недостаточное созвучие. Требования стиховой достаточности отвергают возможность такой звуковой интерпретации. Повторим: строфа построена на контрасте сдержанной внешней рифмовки и богатой внутренней, звуковых огрызков *оx* — *ок* для этого недостаточно².

Итак, стих требует произношения [бок]. Оно не избрано нормой, но избрано поэтом. И стало в этом стихотворении обязательным для читателя-произносителя.

Нет основания считать, что так обычно произносил Маяковский. Поэзия — не отражение реальности, а отношение к ней.

Стих выбирает, и читатель обязан принять этот выбор, если он хочет остаться читателем стиха. Выбор возможен или из двух равноправных литературных норм, или из произношения «законного» и «не вполне законного»... более того: поэт может отдать свое предпочтение нелитературному произношению, например, диалектному. В бытовой речи такой отход от нормы мог

² В поэзии любое правило, требование, обычай могут быть отменены. Этому подчиняется и рифменный минимум:

Есть на Черном жуткий остров Березань.
 Оковала его моря бирюза.
 Око вала поглядело и назад
 Оглянувшись, хотело добежать.

Д. Петровский

Богатство внутренних звукоповторов, сильная рифма *Березань* — *бирюза* вызвали, в качестве контраста, полурифму-тень *назад* — *добежать*. Д. Петровский любил такой контраст рифм.

бы вызвать (в каких-то случаях) осуждение, но поэтический текст, по замыслу поэта, его принимает.

4. Одно из произведений А. Яшина начинается так:

С новой запевкой на Новый год
Девка на лавке верёвку вьёт...

К стихотворению сделано примечание: «Звук *ф* в стихотворении нет — особенность произношения в некоторых районах Севера»³. То есть имеется произношение с губно-губным [w] или с [ў] неслоговым.

И. Сельвинский так передает речь одного из своих персонажей:

Вскочил холмогорец: «Глядите? Наши?
Да мы? Пятилетку? В цагыре года?»

В некоторых говорах повествовательное предложение произносится с интонационным подъемом в конечных слогах (в «постцентре»). И поэт счел нужным воспроизвести эту интонацию. Сельвинский любил играть с речевой нормой: это отвечало его стилистике.

5. Поэт, в поисках нужного ему строя стиха, может протянуть руку и подалее — к иноязычным фонетическим мирам. Так, например, С. Шевырев, в переводе «Освобожденного Иерусалима» Тассо, предлагает читателю два гласных, соединенных зиянием, произносить в один слог:

Таков был франков бег: их свежий след
Срацины и демоны не покидали...
Медлительные, важные, кругом
Годфред обводит очи с недоуменьем...
Потом кружит отселе и оттоле,
И вновь кружит оттоле и отселе, —
И всякий раз, вскипая более и боле,
Разит врага тяжеле и тяжеле...

Мотивировка простая: надо передать просодическое богатство итальянского стиха... Более существенная причина, которая волновала многих поэтов-современников Шевырева: стремление обновить звучание русского ямба, вывести его из зоны штиля — из области ритмических штампов.

6. Чем определяются все эти поиски поэтов, их отход от привычных норм речи? Желанием обогатить читателя этнографическими сведениями? Показать, как обстоят фонетические дела в различных этнических социумах? Нет, причина в самой поэтической речи. Она — не зеркало, не отражение, не воспроизведение реальной данности, в том числе — стандартной речевой данно-

³ Яшин А. Земляки. М., 1946. С. 45. В других сборниках не перепечатывалось.

сти. Она — отношение к материалу. Это может быть отношение сходства, подобия, параллельности, даже, может быть, тождества; но возможно и отношение контраста, «отлета» от обыденно-бытового строя речи, отношение игрового преобразования, сатирической перемонтировки, эмоционального сдвига всех отношений в тексте; из материала, данного массовой речью, строится новый языковой мир. Материал «со стороны» (диалектный, иноязычный) помогает таким творческим поискам.

7. Говорилось о том, что поэт выбирает орфоэпическую норму для своего произведения, для своих персонажей. Выбор, по крайней мере, по видимости, мотивирован извне: язык предлагает на выбор то или иное. Но, может быть, более интересны случаи, когда фонетическое преобразование создается внутри стиха, по его требованию. Остановимся на таком глубоком пересоздании речи в поэтическом произведении, когда нерелевантные, незначимые признаки превращаются в значимые.

8. Русский гекзаметр — это шестистопный дактиль. В переводе «Илиды» Н. Гнедича допускается пропуск слога (как и положено в нашем родном гекзаметре). «Выброска» слога отзывается в соседних ударных слогах: или один из них удлиняется, или он «угромчивается» (усиливается его ударность), или на месте выброшенного слога появляется пауза. Вот так:

Сладостью речи твоей убеждай ты • каждого мужа...
 Многих уже он градов сокрушил | • высокие главы...
 Девять прошло круговратных годов | • великого Зевса...
 Нам не разрушить | • Трѳи, с широкими стогнами града...
 В камень его превращает сын • хитроумного Крона...
 Сшиблись щиты со щитами; | • грѳм поднялся | • ужасный...
 Рек — и понесся вперед, • | и муж с ним, • богу подобный...
 Мѳ, • безмолвные стоя, дивились тому, что творилось...⁴

Всѳ это примеры безупречного гекзаметра.

У Гнедича в «Илиаде» стих нередко начинается таким сочетанием слогов: ◡◡'. Если «смотреть на вещи просто», то вместо шестистопного дактиля выступает пятистопный анапест. Исчез первый, ударный слог гекзаметра. Вообще размеры с трехсложной стопой легко сочетаются друг с другом: *Русалка плыла по реке голубой, Озаряема полной луной...* Но гекзаметру такая замена чужда, чуждо и сокращение количества стоп — с шести до пяти. Нужно разгадать секрет этих стихов, понять их «ошибочность» как нужную для стиха закономерность.

Посмотрим примеры:

⁴ * Обозначения: • место в строке, где опущен слог; — удлинение гласного; " усиление ударности; | пауза.

Но Кронид громовержец мне лишь беды посылает...
 И ахеян суда по морям предводил к Илиону...
 Но сокрытую злобу, доколе ее не исполнит...
 И, богиня старейшая, дочь хитроумного Крона...
 И в Афины ввела, и в блестящий свой храм водворила...
 И девятая мать, недавно родившая пташек...
 Но мужей, населяющих град велелепный Афины...
 И двенадцать за ним принеслось кораблей красноносых...
 Но живущих в Микене, прекрасно устроенном граде...
 И других, населяющих Крита стоградого земли...
 Но не мужествен был он и малую вывел дружину...
 Но народы сии о гремящей не мыслили брани...
 Но бездействовал он при своих кораблях мореходных...
 И супругой любезной тебя наречет победитель...
 И помолимся Зевсу, да ныне помилует нас он!..
 Чтоб за ним в кораблях, обратно к отчизне любезной...

... Гектор, всегда ты меня порицаешь, когда на советах
 Я говорю справедливое: ибо никто и не должен,
 Быв гражданин, говорить против истины, как на советах,
 Так и в брани, одно умножая твое властелинство...

Таких «анapestических» зачинов в Гнедичевой «Илиаде» несколько десятков. И все они имеют одну и ту же особенность: первый слог занят отдельным (односложным) служебным словом. Понятно, почему служебным: речь идет о безударном слоге. Но что означает его обязательная отдельность, односложность? Истолковать можно только так: начало равно не $\cup\cup'$, а $\bar{\cup}\cdot\cup'$, то есть начальная стопа дактилична, что, конечно, закономерно для гекзаметра. Следовательно, первый слог, занятый служебным словом, на самом деле ритмически ударный, и надо его ударность демонстрировать. Очевидно — удлинением, в редких случаях — паузой (*Но — не мужествен был он и малую вывел дружину...*)⁵.

Не соблазнительно ли такое мнение: да никак не выделен этот слог, а просто читатель-произноситель знает, что это слово — отдельность и тем уже оно имеет «нравственное» достоинство ударного. Мнение притягательное, но все же думаю, что оно неверно. Противоречит требованию стиховой достаточности. Ритмика стиха — это не то, что знают, а то, что реализуют в реальном звучании.

⁵ Удлинение гласного является сигналом (как будет показано дальше) либо пропуска, либо наращенного слога в ритмо-метрической сетке. Поэтому в гекзаметре удлинение первого безударного слога (перед следующим, опущенным), во-первых, является заменителем ударности этого слога, во-вторых, сигнализирует пропуск слога в стопе. Функция двойная.

Мы встретились с ритмическим сбоем, со стиховой аномалией. Других аномалий, нарушающих строй русского гекзаметра, в Гнедичевом переводе «Илиады» нет. Следовательно, надо найти такое понимание ритмических фактов, которое поможет понять, что аномалия — мнимая, что первая стопа — не анапест, что уменьшения количества стоп нет. Ключом служит наблюдение над первым словом в таких стихах: оно всегда односложно. Оно приготовлено для отдельного произносительного выделения. Оно может быть выделено либо мощным ударением, либо паузой, либо длительностью. Но слово это — всегда служебное (речь ведь идет о безударном начале стиха); следовательно, мощное ударение и пауза — за редким исключением — отпадают. Остается предположить единственно возможное: этот начальный слог произносится удлинено. Длительность выступает как заместитель ударности. Стих, например, *И помолимся Зевсу, да ныне помилует нас он!* имеет такой ритмический строй:

⊖ • ⊘' ⊘ ⊘' ⊘ ⊘' ⊘ ⊘' ⊘ ⊘' ⊘ ⊘' ⊘

В разобранном случае бытовая речь не подсказывает норму произношения в поэтическом произведении. Длительность гласных не используется в ней для каких-нибудь ритмических целей: прозаической бытовой речи чужда забота о ритмическом выделении слога. Норма произношения здесь создается в самом произведении, а не берется напрокат из какого-либо иного языкового образования.

А как же читатель-произноситель узнаёт, что необходимо именно такое произношение, такая норма? Так же, как только что узнали мы: на основании верной оценки ритмической сути произведения, только у читателя-произносителя эта оценка обычно возникает интуитивно, как бессознательное вхождение в мир поэта, а у нас был рационалистический анализ — с обоснованиями, но без той глубины, которая присуща интуиции.

9. А если кто-нибудь прочтёт строки из перевода Гнедича, о которых идёт речь, анапестически? Никак не выделяя первый слог? От этого стих не разрушится.

Мы уже говорили, что рифмы Некрасова типа *ещё — горячо*, если их произносить «по-московски» (*e[š']ě — горячо*), оказываются разрушенными: такое звуковое совпадение недостаточно для рифмы. Получается не рифма, а неряшливое, случайное звуковое совпадение; так — по нормам классического стиха. В этом случае нами было использовано понятие стиховой достаточности — недостаточности.

Если определенные строки гекзаметра читать с анапестическим зачином, то стих остается стихом. (О стиховой недостаточности говорить не приходится.) Однако при этом не будет понят ритмический замысел поэта. Реальное

звучание не воплотит возможности, заложенные в его строении. Стих остается стихом, он не разрушен, но звуковой замысел поэта не получает адекватного воплощения.

Планка может быть установлена на двух уровнях: надо получить то, что в данную эпоху культурная традиция признаёт стихом (принцип стиховой достаточности); поднимем планку выше: надо получить такой стих, который воплощает возможности, заложенные в поэтическом тексте. И то, и другое дано не выделением прозаической бытовой речи, а создается вне ее и является определенным отношением к прозаической речи.

10. Вот еще случай, когда норма произношения создается в самом произведении. И снова героями выступают односложные служебные слова — Протеи поэтической речи, легко меняющие свою звуковую суть.

М. Ломоносов в своих стихотворениях ранних лет (до начала 40-х годов) стремился к беспирихийному ямбу. Например, в оде «Первые трофеи Иоанна III» (1741) 230 стихов, из них только три содержат безусловный пиррихий⁶. (Слово «безусловный» получит разъяснение в дальнейшем.)

Заметно, что в тех случаях, когда четный слог готов «впасть в пиррихий», он представлен односложным словом; притом — служебным (мы рассматриваем случаи, где можно предполагать безударность). Эта тенденция почти не знает исключения. Примеры: *Вы, ножки⁷, что лобзать желают Давно уста высоких лиц, Подданства знаки Вам являют Языки многи, павиши ниц, В Петров и Аннин след вступите, Противных дерзость всех стопчите; Прямой покажет правда путь; Вас храбрость над луной поставит И в тех землях меня прославит, О коих ныне нигде нечуть... Господствуй, радость, ты едина Над властью толь широких стран. Но, мышлю, придет лишь година, Познаешь как, что враг погран Твоих удачами славных дедов, Что страшны те у всех соседов; Заплачешь как Филиппов сын... Кровавы очи лишь сомкнул, Внезапно тих к себе почул Приход Венеры и Дианы* (из од 1741 года). Выделены служебные слова на четных слогах (все они — односложные).

Любой четный слог в ранних ямбических одах Ломоносова (в тех, которые не подверглись позднейшей переделке) либо ударный, либо безударный в отдельном, односложном слове. То есть используются такие безударные слова, которые могут быть пожалованы ударностью без их искажения. Иными словами, только в служебных односложных словах замена

⁶ В трех из них — пиррихий поневоле. Оды выполняли информационную роль; они были реляции. Надо было сообщить о взятии города Вильманстранда, а в нем три слога! Из 6 стихов с пиррихийем 3 случая спровоцированы названием этого города. (До самых Вильманстрандских рвов...)

⁷ Ножки новорожденного императора Иоанна Антоновича.

безударности на ударность не связана со смещением ударения и не ведет к уродливости слова.

Это означает, что такие слова, как *и, а, но* (союзы), *для, пред, без* (предлоги), *лишь, столь* (частицы) и т. п., попадая в четные слоги ямба, произносились ударно. Это означает, что стихи типа *Вас храбрость над луной поставит* не были пиррихийны: *над* несло ударение, и всего их в стихе было 4.

Ломоносовский ямб, напомним, — ораторский стих. Взлетают всплески логических ударений. Сочетание антонимов в одном стихе или в соседних стихах, инверсии, риторические повторы слов — всё это стимулирует ораторскую взвинченность. Такие логические ударения передают эмоциональное напряжение, они сильнее обычных ударений; их расположение — лирический беспорядок, они падают на разные части стиха... Контраст им — обычные ямбические ударения: они умеренно-ударны, выравнены, их назначение — неизменно быть на месте, то есть на каждом четном слоге. Итак, ямб Ломоносова — двухъярусная постройка:

Подобно бѣстрый как сокол
С руки ловцовой в вѣрх и в дол
Бодрѣ взирает скорым оком,
На всякий час взлетѣть готов,
Похитить, где увидит лов
В воздушном царстве свой широким, —
Врагов так смотрит наш солдат,
Врагов, что вечный мир попрали,
Врагов, что наш покой смущали,
Врагов, что нас пожрать хотят.

Вероятно, полностью реставрировать то произношение, на которое рассчитан ломоносовский ямб, сейчас уже нельзя. (Высокое оканье, обязательное для оды XVIII века, явно невозстановимо: оно перестало быть знаком высокости.) Но известное приближение к двухъярусности этого стиха возможно и, на наш взгляд, желательно.

11. Русские стихотворения сапфическими строфами писали А. Сумароков, А. Радищев, А. Мерзляков, А. Востоков, А. Семенов-Тянь-Шанский (переводы из Горация), В. Брюсов, Вяч. И. Иванов (переводы из Саффо и Алкея), С. М. Соловьев, А. Пиотровский (переводы из Катуллы)... Упоминаю только мастеров. Этого достаточно, чтобы русскую сапфическую строфу, навеянную античной лирикой, считать полноправным действующим лицом в нашей поэзии. Сапфическая строфа без цезуры имеет такое строение:

' u ' u — u u ' u — u (3)
— u u — u

Ночь была прохладная, светло в небе
Звезды блещут, тихо источник льется,

Ветры нежно вѣют, шумят листāми
 Тѳополи бѣлы.
 Ты клялася вѣрною быть вовѣки,
 Мне богиню нѳощи дала поруко́й;
 Север хладный дѳунул один раз крѣпче —
 Клятва исчѣзла.

А. Радищев

Выделенные слоги произносятся удлинено — этого достаточно, чтобы стих был стихом. Без этого возникнет какофония, которая зачеркнет стих, зачеркнет поэзию. При таком условном (то есть антипрозаическом) чтении возникает стих удивительной, причудливой красоты.

12. Еще более причудлива и своеобразна сапфическая строфа с цезурой (после 5 слога):

Вдруг из мрāка бѣл | мне явился прїзрак,
 Весь в тумāне: бн | приближался тїхо,
 Не был стрāшен мнѣ, | я узнал в нем мїлый
 Образ Филѳона (...)
 Он устā отвѣрз, — | как с журчащим тѳоком
 Шепчет в дѣбрях гѳл, | или арфу бārда
 Тронет вѣтер, — тāk | мне влиялся в ѳхо
 Гѳлос эфїрный.
 Он гласїл: Мой дрѳг, | веселились, не сѣтуй.
 Все возмѳжно! Зрїшь | ли миры блестящи
 Тамо; зѣмлю здѣсь? | Что она пред нїми,
 То и жїзнь твоѳ | пред другими жїзнями
 В вѣчной Прирѳде.

А. Востоков

Здесь отмечена цезура удлинением гласного перед ней, а также паузой. Но, видимо, достаточно одного удлинения.

Такой стих со всей очевидностью построен не «параллельно» бытовой речи, а «перпендикулярно». Задача ритмо-метрического строя здесь в том, чтобы добиться контрастного отношения к бытовой речи. Этому служит твѣрдый причудливый рисунок ударностей-безударностей, неожиданные разрезы синтаксических целостностей с помощью цезур и границ между стихами, стиховое (не обусловленное обычной речью) удлинение слогов.

Стих есть отношение к бытовой речи. Здесь это отношение является демонстративным отстоянием.

13. «Распевность» сапфических строф не является угождением античной метрике. Она отвечает природе русского стиха. Вот пример (давно излюбленный стиховедами):

О как на склоне наших лет
 Нежней мы любим и суеверней...
 Сияй, сияй, прощальный свет
 Любви последней, зари вечерней!
 Ф. Тютчев

Это ямб. Но второй и четвертый стих — с дополнительными слогами (вспомним сапфический стих). Божидар писал: «Начертательно заключаем о неправильности размера: ...ямб, промеженный анапестами; однако, читая эти стихотворения вслух, перебая размеров не примечаешь, но только... стих слышится чрезвычайно распевным...» Именно так: замедление одних слогов и убыстрение других создают распев.

14. Наконец, напомним «шевченковский» стих» (в русской поэзии). О нем уже немало написано.

Все эти случаи объединяются тем, что длительности слогов вовлекаются в стих не затем, чтобы воспроизвести какие-то особенности внестиховой речи (например, передать широкую, разлившую песню), а внутри стиха, и нужны для создания дистанции между бытовой и поэтической речью.

15. Градация ударений-полуударений тоже обусловлена во многих случаях изнутри стиха.

У А. Кольцова во многих стихотворениях дактилическое окончание стиха подравнивается к составному, дактило-ямбическому:

Сяду я за стол
 Да подумаю,
 Как на свете жить
 Одиному...
 Нет у молодца
 Молодой жены,
 Нет у молодца
 Друга верного...

При этом (действует принцип стиховой достаточности) третий с конца слог всегда сильнее последнего. Если последний слог ударный, то дактилический слог — сверхударный: *Сяду я за стол...* Если последний слог не несет собственного ударения, то он полуударный, а сила дактилического слога может колебаться в пределах «ударность — сверхударность».

16. Такая же игра ударности — полуударности обычно сопутствует составной рифме:

Милкой мне в подарок бурка
 и носки подарены.
 Мчит Юденич с Петербурга
 как наскипидаренный.
 В. Маяковский

Слово *наскитидáренный* здесь произносится с побочным («половинным») ударением; но хотя в бытовой речи обходится без него. При этом гласный первого слога может произноситься либо как [а], либо как [ъ].

17. Полуударность может создаваться стихом, об этом говорят наши примеры. Сверхударность тоже бывает порождена строением стиха. И для этого не обязательно звать на помощь логическое ударение, как это было в одах Ломоносова.

Солдату
 упал |
 огóнь на глаза,
 на клóк |
 волóс |
 лéг.
 Я узнал,
 удивился,
 сказал:
 «Здрáвствуйте, |
 Алекса́ндр Бло́к».
 В. Маяковский

Здесь ритмическая доминанта — строка *Я узнал, удивился, сказал*; анапест. Остальные строки — на фоне этой, создающей меру для всей чреды строк. Пропуск слога, «положенного» по доминанте, сигнализируется усилением ударного слога, иногда — очень резким, а также глубокими разрывами пауз. (В тексте они отмечены.)

18. Пожалуй, такое же (или менее резкое) усиление ударений нужно и для стихотворения М. Лермонтова (или достаточно строгих пауз?):

Когда ма́вр • пришёл в наш роды́мый • дол,
 Оскверняячи церкви порог,
 Он без да́льных • слов выгнал всех чернецов;
 Одного только выгнать не смог...
 ... Рождался ли сын, он рыдал в тишине,
 Когда ж прекратился сей род,
 Он по звучным полáм • при бледной луне
 Броды́л • взад и вперёд.

М. Лермонтов

Нет, видно, наше предположение, что можно довольствоваться только паузами («вымолчками», как говорил Божидар), неверно. В стихе окажутся две системы пауз: одна — сигналы опущенных слогов, другая — реализация цезур (внутри нечетных строк). Получится слишком громоздко: *Когда ма́вр | пришёл \ в наши роды́мый | дол...* Очевидно, нужно выделение слов *мавр* и *ро-*

димый усиленной ударностью, а «вымолчка» — только одна, в середине строки.

19. Ещё пример стихотворения, где нужно поднять ударность некоторых тактов:

С розовой пеной усталости у мя́гких губ
Яростно волны зеленые ро́ет бы́к,
Фыркает, гребли не любит, — же́нолю́б,
Ноша хребту непривычна, и тру́д вели́к.

Изредка выскочит дельфина ко́лесó
Да повстречается морской колю́чий ё́ж.
Нежные руки Европы, — берите всё!
Где ж ты для выи желанней я́рмо найдёшь?

Горько внимает Европа мо́гучий плёск,
Тучное море кругом закипа́ет в ключ,
Видно, страшит её вод масляни́стый блёск
И соскользнуть бы хотелось с шерша́вых кру́ч...

О. Мандельштам

Доминанта представлена первой строкой: *С розовой пеной усталости* | у мя́гких губ... то есть: '○○'○○'○○ | ○'○○'. Послецезурная часть имеет варианты: ○'○○' и '○○' (два раза — ○○○'○': ...заки́пает в ключ... масляни́стый блеск...). Предцезурная часть тоже варьируется: '○○'○○' и '○○'○○'○○ (два раза — с наращением срединного слога: *Изредка выскочит дельфина... Да повстречается морской...*). Во всех случаях сохраняется контраст: до цезуры — два слога между ударениями, после — один слог. Но, как мы видели, «выброска» слогов способствует усилению ударности. Именно так и в стихотворении Мандельштама. Два последних ударения в каждом стихе — первый и третий слог с конца — усилены. В эту ритмическую волну попадает и *же́нолю́б* — с двумя ударениями на двух корнях, и даже *к[á]лесó*. Не нужно ли еще и выделение длительностью? Полагаем, что нет: установка на энергию и силу произношения. (Может быть, только в слове *колесо* первый слог выделен удлинением.) Предцезурная часть — убыстрена.

20. Значит: уменьшение числа междударных слогов — усиление ударных. Это вовсе не общее требование, а только возможность в некоторых стихотворениях. Такая возможность может быть использована с живописной целью, для наглядного изображения действия:

Стал воевода
Требовать шубы...
Ему Стенька Разин
Не отдаёт шубы...

А. Пушкин

Сталкиваются ударения: *Не отдаёт шубы...* Изображена сила схватки. Двое рвут шубу из рук в руки. Два рывка — рядом. Сильны, резки.

21. До сих пор речь шла о разных количественных превращениях звуков в поэтической речи. Но могут быть и качественные преобразования.

Фонема — ряд позиционно чередующихся звуков. Она предлагает на выбор то или это — позиция выбирает. Поэтическая речь может потребовать нарушения этого мирного соглашения. Позиция склонна выбрать такой-то звук, а поэтический текст дает другой.

А. Вознесенский одно из своих стихотворений назвал: «Длинноного». Заглавие — часть произведения; замысел поэта понятен (ср. украинск. *дівча* средн. рода). Сохранить этот замысел можно одним путем: произношением [o] в заударной части слова. А позиция хотела бы, чтобы явились [a] или [ъ]. Звук вырвался из-под власти позиции.

22. Еще пример такого же своеволия:

Разум изрублен. Ё
Скомканы вечностью вежды. Ты
Не ответишь, возлюбленный,
Прежняя моя надеждо.

Н. Асеев

Чтобы не потерять звательную форму, нужно заударное [o]. Но оно ценно для поэта и само по себе: как переключка с первой строкой, где тоже усилен последний гласный — поставленное особняком, «на юру», оторванное от остального текста *И*.

23. В шутивном стихотворении В. Соловьева⁸:

Сладко извергом быть
И приятно забыть
Бога.
Но за это ждет до-
Вольно скверная до-
Рога.

Безударные слоги попали в мужскую рифму, т. е. под ударение. Читать с гласным [o]? Невозможно: оканье приобрело (уже и во время В. С. Соловьева) славу семинаристского произношения. И дело даже не в том, что автор стихотворения был далек от семинарии, от ее культуры, а в том, что стиль этого шуточного раздумья не требует семинаристских ассоциаций. Видимо, надо произносить: *Но за это ждет [дá] | Вольно скверная [дá] | Рога...*

⁸ Стихотворение приписывается В. С. Соловьеву, см. *П. П. Гнедич. Книга жизни*. Л., 1929. С. 214. В собрание стихотворений В. С. Соловьева не включается.

И здесь звук не соответствует рангу, который ему готова предоставить позиция. Но если в *надеждо* этот ранг повышен (позиция слабая, а звук как бы из сильной), то здесь понижен: позиция сильная — рифма мужская, последний гласный под ударением, а звук «из низов», от слабой позиции.

24. Скажем снова: поэзия — не отражение реальности, а определённое (в каждом произведении — свое) соотношение с нею. Поэтому поэтическая речь то послушно ориентируется на обычную бытовую норму, то идет ей наперекор. То принимает ее, то отвергает.

А как поэтическая речь может заявить о своем особом статусе, не отдаляясь от повседневного говорения, не преобразуя норму? Вот как:

Умолкнут все звуки былого,
Промчатся все призраки мимо,
Лишь вечно горящее слово
Вовеки неиспелимо.

Н. Асеев

Преобладают низкие согласные. Они задают тон в этой строфе. Им — предпочтение. Эстетическое предпочтение создает поэзию.

25. В бытовой речи, в бытовом общении не используется отдельное качество звука — как желанная, избранная ценность. А поэтическая речь способна, не отступая от общих норм, высказать свое пристрастие к определенному звуковому признаку, к артикуляционному оттенку, к типу фонетических сочетаний.

Например, есть стихи, инструментованные на... зияние гласных!

Где безбрежный океан,
Где одни лишь плещут волны,
Где не ходят челны,
Там есть фея Кисиман.

На волнах она лежит,
Нежась и качаясь,
Плещет, блещет, говорит —
С нею фея Аtimaис.

Аtimaис, Кисиман —
Две лазоревые феи.
Их ласкает океан.
Эти феи — ворожеи...

К берегам несет волну,
Колыхаясь, забавляясь,
Ворожащая луну
Злая фея Аtimaис.

Ф. Сологуб

Конечно, предполагается самое обычное произношение (которое было обычным и во время Ф. Сологуба): *фегя* = [ф'зä], *качаясь* = [кач'ääс'], *ворожащая* — с гласными [иä].

26. Стихи могут быть инструментованы на диссимиляцию звуков. У Некрасова обычна точная рифма, а когда встречается неточная, то она принадлежит вот к такому типу: *брата* — *награда*, *заметно* — *бедно*, *за деньгами* — *деревеньками*, *во всей красе* — *в картузе*, *слажены* — *раскрашены*, *рожамы* — *хорошими*, *наизнанку* — *рангу*, *глядя* — *зятя*, *Ольги* — *польки*, *ухвата* — *надо*, *медвежью* — *плешью*... Если в одном рифменном слове звонкий согласный, то в другом — глухой. Расподобление рифмующихся слов идет по определенному закону; тем самым звонкость — глухость стали предметом поэтического построения. Стих призывает принять и оценить родственность этих звуков.

27. У Маяковского (и близких ему поэтов) излюбленная мена — между сонорными: *нынче* — *вымчим*, *степям* — *Степан*, *огарком* — *окаркан*, *бросил* — *осень*, *холостым* — *монастырь*, *петли* — *Ай-Петри*, *бурун* — *шурум-бурум*, *погудел* — *людей*, *возьми* — *возни*, *ящеры* — *настоящие*, *рабочий* — *пророчил*, *затыркал* — *затылком*, *обухом* — *опухоль*, *вексель* — *флексий*, *рельса* — *грейся*... Здесь сонорность выступает как объединитель звуков и тем самым выдвигается на первый план в строе стиха.

28. Есть говоры, которые склонны диссимилировать два одинаковых плавных в составе слова. Говорят: *секлетарь*, *дилектор*, *пирюли*, *леворверт*, *колидор*... Мена не обязательная; рядом с *дилектором* может быть *секретарь* (или он бывает переменчив: то *секретарь*, то *секлетарь*). У Маяковского тоже *секлетарь*, тоже мена и расподобление, тоже своеобразная диссимиляция, тоже не обязательная. Но — в поэтической речи, но — не в слове, а между словами, но — при более широком репертуаре звуков.

Редкого типа *секлетарь* присущ поэзии П. Антокольского. В центре внимания оказывается способ артикуляции согласных. Рифменно чередуются звуки, которые отличаются только способом артикуляции: *мокрой* — *охрой*, *оборванца* — *Санчо Панса*, *горечь* — *сборищ*, *канет* — *корсиканец*, *пасху* — *подпаску*, *ребенок* — *согбенных*, *свеч* — *вещь*, *женщин* — *обвенчан*, *тучам* — *знетуцим*, *туристов* — *приступ*, *гранитом* — *границам*, *немецкий* — *стамеской*, *слух* — *слуг*, *влачатся* — *часа*, *сокровищ* — *Немирович*, *рельсы* — *погорельцы*, *назубок* — *бог* = [бох].

Героем таких рифм у Антокольского является способ артикуляции. Контрастно сопоставляя звуки, которые отличаются только способом артикуляции, Антокольский этот признак делает художественно значимым. Редкий случай; только у Антокольского.

29. В. Хлебников вне пространства, вне протяжения, одними звуками, рисует портрет: *Бобэ́оби пелись губы...* Губы написаны губными гласными и согласными... Звуки стали красками.

30. В обыденной, бытовой речи звуковая цепь обслуживает ряд смысловых последовательностей. Было бы опрометчиво предполагать, что в бытовой речи смыслы (и их представители — слова) избираются затем, чтобы продемонстрировать звуковые последовательности. Поэзия признаёт равноценность двух рядов: и звукового, и смыслового. Так — во всякой поэзии? И у Спиридона Дрожжина — тоже? И у него: и в ряду смыслов, и в ряду звуков нужна определенная, общая степень обыденности / причудливости, простоты / сложности, эмоциональности / сдержанности, напряженности / ненапряженности, остроты / сглаженности и т. д. — они охватывают стих целиком, и его смыслы, и его звуки. Их равноотстояние от бытовой речи и есть содержание поэтического произведения.

31. Существенно то, что есть произведения, где фонетика ведет за собой смыслы («не присиливая их, впрочем»)⁹. Мотивировкой для такого торжества мира звуков может служить звукоподражание. И на нем бывают построены целые стихотворения. В русской поэзии первой, вероятно, была звукопись И. Анненского «Колокольчики» — длинное стихотворение, все построенное на воспроизведении звона колокольцев; и сквозь этот звон видна картина свадьбы.

Цель таких звукописных стихотворений открывает «Соловей» В. Каменского (печатается в сильном сокращении):

Трель растрелится игральной,
 Если строен гибкий лес —
 Цивь-цинь-вью —
 Цивь-цинь-вью —
 Чок-й-чок.
 Звонче лей, соловей,
 В наковальне своей
 Рассыпай искры истому лету.
 Цивь-цинь-ций —
 Цивь-цинь-ций —
 Чтрррь-юй, Ю.
 В шелестинных грустинах
 Зовы песни звончей.
 В перепевных тростинах
 Чурлюжурлит журчей.

⁹ Используем выражение В. К. Третьяковского.

Чурлю-журль.
 Чурлю-журль.
 И растрельная трель:
 Ций-вью-й-чок.
 Чтрррь-йю, Ю.

Ясно, что поэт здесь наслаждается не столько птичьей, сколько человеческой фонетикой. (Вспомним «Голоса птиц» В. Хлебникова.) Звукоподражание в поэзии всегда больше, чем подражание: это сотворение неожиданных и желанных в своей неожиданности звуковых рядов.

32. Отсюда — рукой подать до зауми. Заумь — такое же построение, но без попытки найти защиту у птиц. Мир звуков, взятых просто как человеческие речевые звуки, полон глубокого смысла.

Не сомневаемся, что читатель любит стихотворение А. Крученых «Глухонемой»; однако напомним его:

Муломнг,
 улва
 глулов кул...
 амул ягул валгул
 за-ла-е
 у-гул
 волгала гыр
 марча...

Заметна вязкость, напряженность артикуляций. Ряд звуков дискретен. Используются дискретные единицы — звуки. Но артикуляционно они связаны в такие тугие, вязкие, напряженные единства, нужны такие трудные произносительные работы при переходе от одних звуков к другим, что создается впечатление континуума, нечленности этих звуковых пластически-громоздких единств.

Стихотворение названо «Глухонемой». Глубокая мысль: мир предстает нам дискретным, расчлененным и упорядоченным под влиянием языка. Конечно, это взгляд со стороны (так представлять себе дело могут неглухонемые), но образ, нарисованный в стихотворении, выразителен и содержателен.

33. Именно потому, что поэтическая фонетика охватывает все звуковые особенности произведения, для нее нет безразличных сторон в стихотворении. Общий темп произношения? Он художественно значим: в одном темпе произносится гекзаметр (Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына...), в другом — пушкинское «Играй, Адель, Не знай печали, Хариты, Лель Тебя венчали»... Общая громкость? И она небезразлична: «Стихи Маяковского, даже при чтении „про себя“, требуют отчетливо-громкого произнесения строк. Это стихи, побеждающие пространство большого зала... Читая про се-

бя, мы можем не выкрикивать их громко, но необходимо внутренне представить их себе громко произнесенными. (Ведь интонации вопроса, интонации гнева, задушевности и ласки мы тоже можем воспроизвести внутренне, не переводя их на собственный голос.)»¹⁰.

Как видно, звучания в стихе — средство соотнести художественный мир произведения с внехудожественным миром. Это могут быть отношения параллелизма, контраста, переконструирования и т. д. Перечислить все возможные типы невозможно.

В этой статье нет попытки перечислить все возможности звука в стихе, представить их в виде реестра, матрицы, каталога. Это недостижимо. Ряд этих возможностей бесконечен.

¹⁰ Чичерин А. В. Литература как искусство слова. М., 1926. С. 106—107.