

Фоника.

Понятие о фонике. Предмет, задачи и этапы фонетического исследования художественного текста. – Эвфония количественная и качественная. – Запретительные правила использования звуков. – Липограмма и звукопись как способы фонетической инструментовки текста. – Звуковые повторы как следствие грамматического параллелизма в античной поэзии. – Аллитерация, консонанс и ассонанс. – О.Брик о принципах классификации звуковых повторов. – Звук и смысл. Ономапея как звукоподражание в бытовой речи и как семантизация звукового повтора в художественном тексте. – Парономазия. – Анафония как семантизация комплекса звуковых повторов.

Фоника (от греч. phone - звук), или *поэтическая фонетика*, - особый раздел поэтики, учение об эстетическом использовании звуков как речевого материала в художественном тексте. Такое понимание предмета фоники основано на принятой современной наукой концепции лингвиста Л.Якубинского, отделившего язык "стихотворный" (шире - язык художественной литературы) от языка "практического" (языка бытового общения): "Звуки речи при языковом мышлении *практическом* не являются ценными сами по себе, не сосредотачивают на себе внимания, не всплывают в светлое поле сознания. При языковом мышлении *стихотворном* звуки являются предметом внимания, обнаруживают свою самоценность, всплывают в светлое поле сознания"¹.

При фонетическом анализе текста прежде всего выявляются особенности его звукового состава как в соотношении с общенациональными особенностями речи, с её просодическими нормами, так и с особенностями речи в художественной литературе (явленной в произведениях определенной эпохи, в творчестве писателей конкретного литературного направления, наконец, в прочих сочинениях автора исследуемого текста). Следующей ступенью фонетического анализа является выяснение того, служат ли обнаруженные фонетические отклонения от каких-либо языковых норм свидетельством преднамеренных действий автора, результатом применения специальных литературных приемов. И, если логический ход исследования подводит к утвердительному ответу на этот вопрос, анализ переходит в фазу интерпретации: мы выясняем, обусловлено ли применение автором конкретного литературного приема необходимостью выделить, подчеркнуть тот или иной смысловой мотив, мы определяем, *что именно* выражает данное *выразительное средство*.

Основная эстетическая функция звуков в художественном тексте - гармонизирующая. В рамках цельного литературного текста нарочито выделенные звуки служат для интонационной разметки. Разнообразные звуковые повторы, как и паузы, упорядочивают ритм произведения, а любое проявление порядка в художественной речи традиционно опознается как проявление ее гармонии. Многовековая история европейской литературы показывает, насколько внимательны были авторы и читатели предшествующих эпох к *благозвучию* художественной речи. Это свойство речи с античных времен именуют *эвфонией* (греч. euphonia, от eu - благо и phone - звук). Знаток античной культуры, о ней писал Н.В.Гоголь, отмечая благозвучие как особую черту русской поэзии²:

"Благозвучие /не так пустое дело,/ как думают те,/ которые незнакомы с поэзией./ Под благозвучие,/ как под колыбельную,/ прекрасную песню матери,/ убаюкивается народ-младенец/ еще прежде,/ чем может входить/ в значение слов самой песни,/ и нечувствительно/ сами собою/ стихают и умиряются его дикие страсти./ Оно так же

¹ Якубинский Л.П. Об изучении языка литературных произведений // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология. Под ред. В.П.Нерознака. М., 1997. С.139.

² В цитируемом фрагменте интонационное членение прозаического текста на колонны и периоды графически отражено знаками "/" и "//", разнообразные звуковые повторы - полужирным шрифтом, а также следы интонационно-синтаксического параллелизма - курсивом. В совокупности эти интонационные средства сообщают гоголевскому тексту эвфонический характер.

бывает нужно,/ как во храме курение кадильное,/ которое уже невидимо настраивает душу/ к слышанию чего-то лучшего/ еще прежде,/ чем началось само служение”³.

Б.Томашевский предложил расширительную трактовку эвфонии, выделив ее количественную и качественную разновидности⁴. Он отождествил с «количественной» эвфонией случаи деления фраз на соизмеримые *колоны*, отрезки, которые мы получаем в результате разбивки отдельного предложения на своеобразные интонационные группы, напоминающие словосочетания. Подобная разбивка в живой интонированной речи происходит всегда, ибо она как облегчает произнесение, так и оживляет его.

Однако традиционно эвфонию связывают только с *качеством* звуков, которое регулируется *запретительными правилами* их использования, а также *инструментовкой*, т.е. совокупностью приемов организации звуковых единиц текста. Запретительные правила для русских писателей сформулировал еще М.В.Ломоносов в “Кратком руководстве к красноречию”, и два из них в дальнейшем получили широкое распространение в отечественной литературе: 1) “обегать непристойного и слуху противного стечения согласных, например *всех чувств взор есть благороднее*, ибо шесть согласных, рядом положенные, - *вств-вз* - язык весьма запинаят”; 2) “удаляться от стечения письмен гласных, а особливо то же или подобное произношение имеющих”⁵. Общепринятый термин для обозначения “стечения гласных” - *хиатус* (лат. *hiatus* - зияние). Стечение гласных, имеющих “то же произношение”, - это непрерывный многократный повтор одного и того же звука: *встреча Марии и Иисуса* (5 [и] подряд). Так же “смазываются” при артикуляции следующие один за другим “подобные” гласные: *Япония и её иероглифы* (7 гласных подряд).

Инструментовка текста включает в себя два основных способа его фонетической организации. Во-первых, по той или иной причине автор может избегать использования в собственной речи определенных звуков. Во-вторых, автор может перенасытить строку, предложение, текст определенными фонемами до такого предела, на котором слушатель или читатель уловят, начнут осознавать, что количество каких-либо отдельных звуков в тексте в его отношении к общему количеству звуков данного текста значительно больше, нежели в обычной речи. Допустим, в речи на тысячу звуков, следующих подряд, приходится некоторое сравнительно устойчивое число звуков [ц]. И если мы замечаем, что коэффициент использования [ц] в каком-либо сочинении заметно превышает коэффициент частотности этого звука в обычной речи или оказывается значительно ниже (а в обычной речи - коэффициент приблизительно 0,004⁶, т.е. 4 [ц] на 1000 звуков), скорее всего, это означает применение писателем приёмов инструментовки.

Первый способ инструментовки сегодня почти не пользуется авторским спросом, хотя прежде был известен как средство демонстрации сочинителем своего профессионального мастерства. В разные времена писатели европейских стран “изгоняли” из своих произведений наиболее часто используемые в национальной устной речи фонемы, а в письменной - буквы. В древнегреческом языке такой “необходимой” фонемой была [с], поэтому Пиндар в одной из од отказался от неё, подобно своему предшественнику Ласию, сложившему без [с] гимн в честь богини Деметры. Испанским стихотворцам было трудно обойтись без [а] - и поэт XVII в. Алонсо де Алькало-и-Геррера создал несколько стихотворений без этого гласного. Распространенным в немецком языке звуком является согласный [р], поэтому в конце XVIII в. Готтлиб Вильгельм Бурман написал книгу стихов “Gedichte ohne Buchstaben R” (“Стихи без буквы R”), а в начале XIX в. его опыт повторил прозаик Франц Риттлер в романе “Die Zwillinge” (“Близнецы”). Подоб-

³ Гоголь Н.В. В чем же, наконец, существо русской поэзии и в чем ее особенность. Собр. соч.: В 7 т. М., 1967. Т.6. С.409.

⁴ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 1996. С.86: “Если организованы *количественные* моменты произношения, то мы получаем ритмическую речь; совокупность приемов организации ритмической речи составляет *эвфонию*. Если внимание направлено на качество звуков, то мы имеем эвфонию в узком смысле этого слова”.

⁵ Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию // Русская литература XVIII века. 1700-1775. М., 1979. С.102.

⁶ См. таблицу «Частотность звукобукв в речи», результирующую исследования по использованию фонем русского языка, в изд.: Журавлев А.П. Звук и смысл. М., 1991. С.159.

ные произведения писали и авторы XX в., но такого рода сочинения уже воспринимались как технические упражнения. В современных английском и французском языках одним из часто используемых звуков является [e]. В 1939 г. американец Эрнест Винсент Райт написал роман "Gadsby" ("Гэдсби"), состоящий из 50.000 слов без [e], а спустя тридцать лет из романа французского авангардиста Жоржа Перека "La Disparition" ("Исчезновение") исчезли буква e и соответствующая фонема.

Однако выпадение звука всегда было следствием отказа от определенной буквы, а потому этот прием получил имя *липограммы* (от греч. leipo - отсутствовать, грамма - буква). Термин был введен в начале XVII в. французским поэтом Соломоном Сертоном, активно использовавшем липограмму в своем творчестве. Позднее его стали применять и по отношению к тем сочинениям, в смежных частях которых по очереди исчезали все буквы. Таковы стихотворные пересказы эпических поэм Гомера, выполненные Нестором из Ларанды ("Илиада", III-IV в.) и Трифиодором из Панаполиса ("Одиссея", V в.). Начиная с эпохи барокко липограмматическая техника была усовершенствована до такой степени, что из произведений стали исчезать целые группы звуков, чаще всего - гласные, за исключением какого-либо одного. Так возникло явление *унивокализма* (от лат. unicus - один, vocalis - гласный звук):

Стержень мне - прегрешенье телес.
Ежель ересь, лень, грех не пресечь,
Мне презренье с бесчестьем терпеть,
Ей же ей, мне в геенне век тлеть.
Вемь: везде се вельенье небес.⁷
(Янош Варьяш)

Существовала липограмматическая форма и в русской литературе. Образцы мы встречаем в стихотворениях Г.Р.Державина ("Соловей во сне", "Бабочка", "Свобода", "Тишина" и др.). Как правило, поэт для воплощения темы покоя, для создания идиллической или интимной атмосферы избегал использовать в речи звук [p]. Такова, например, функция липограммы в его стих. "Желание":

К богам земным сблизаться
Ничуть я не ишу,
И больше возвышаться
Никак я не хошу.

Души моей покою
Желаю только я:
Лишь будь всегда со мною
Ты, Дашенька моя!

Заметим, что при инструментовке текста авторы часто используют оба её способа. Так, Державин в приведенном стихотворении не только изгнал из речи сонорные [p] и [p'], но и насытил звуковую ткань повторами шипящих [ж] [ш] [щ], как имитирующими шепот, так и воплощающими тему покоя.

Второй, более распространенный способ инструментовки – применение звуковых повторов, или *звукопись*. Существуют повторы *конвенциональные* и *окказиональные*⁸. Первую группу составляют разные типы *рифм* (см. раздел «Стих»), т.е. повторы, занимающие определенное положение в колонах или стихах, и они являются конвенциональными (т.е. «договорными») повторами потому, что читатель в каждом следующем ритмическом ряду стихотворного текста ожидает, предвкушает рифму: читательский опыт подсказывает, что рифма скорее появится, чем нет, в каждой новой строке. К группе *окказиональных* («случайных») относятся все прочие фонетические повторы.

⁷ Цитируется по изд.: *Рат-Вег И.* Комедия книги. М., 1982. С.452.

⁸ См. схему дерева повторов в изд.: *Любимова Н.А., Пинежанинова Н.П., Сомова Е.Г.* Звуковая метафора в поэтическом тексте. СПб., 1996. С.12.

Они «случайны» только потому, что мы, приступая к чтению текста, изначально их не ожидаем. Если повторяющиеся фонемы не подверглись семантизации, звуковые повторы ощущаются как необязательные. В таком случае их именуют *орнаментальными*.

В европейской литературе звуковые повторы существовали уже в античную эпоху, но они не всегда являлись следствием намеренных авторских действий. Часто они возникали в результате грамматического совпадения слов, параллелизма словосочетаний. Так, греческая и римская поэтические традиции не знали регулярной рифмы, однако в античных стихах вместо привычной для поздних эпох концевой рифмы нередко появлялся *гомеоптотон* (греч. homoiopoton, буквально - подобие падежных форм) – повтор грамматических форм в конце слов, относящихся к одной части речи. Это характерно, например, для творчества Квинта Энния, создателя стихотворной эпической традиции в ранней римской поэзии, одним из первых среди латиноязычных авторов осознавшего широкие возможности применения звукописи: «*Restitant occurrunt obstant obstringillant obagitant*» (в пер. М.Л.Гаспарова: «Встанут, бросятся, обступят, не пускают, теребят...»). Многочисленные примеры грамматического уподобления слов, явления, вызванного к жизни самой природой языка, позволили в дальнейшем опознать как специальный прием и уподобление фонетическое: с точки зрения звуковой организации речи результатом гомеоптотона являлся *гомеотелевтон* (греч. homoioteleuton - подобие окончаний) - повторение в абсолютном конце двух и более смежных слов общих для них согласных звуков или целого слога⁹. В начальной и средней частях слов повторы встречались значительно реже (впрочем, заметим, в приведенном выше стихе система повторов охватывает все части слов).

В отличие от античной поэзии европейского Юга средневековая поэзия европейского Севера строилась на обязательных фонетических повторах. Так, *аллитерированным стихом*¹⁰ были написаны самые ранние эпические поэмы средневековья, в числе которых немецкая «Песнь о Хильдебранте» (дошла в рукописи начала IX в.): «*Hiltibrant enti Hadubrant / undar heriun tuet*» (*Хильдебрант и Хадубрант / меж двух храбрых войск*¹¹). Ту же форму мы встречаем и в англосаксонском эпосе «Беовульф» (в рукописи X в., предположительно – VIII в.): «*Bruc disses beages, / Beowulf leofa, // hyse, mid haele, / ond pisses hrægles neot*» (*Прими эти перстни, / Беовульф преславный, // Дарим тебе, достойный, / добрый наряд*). Повторы согласных характерны также для древнеисландских саг и малых жанров скальдической поэзии, комбинированные повторы гласных и согласных – для древнеирландской лирики. В отдельных европейских странах аллитерированный стих существовал и в зрелом средневековье. Например, в английской поэзии XIV в. – в поэме Ленгленда «Видение Петра Пахаря» и в анонимном стихотворном романе «Сэр Гавейн и Зелёный Рыцарь», в котором, по мнению Х.Л.Борхеса, сохранилась «первобытная музыка саксонской речи»¹².

Подобная форма фонетической организации текста существовала и в древнерусской литературе, но повторы начальных звуков или слогов распространялись не на целые стихи, а на отдельные словосочетания. В тексте «Слова о полку Игореве», на что ещё в 1877 г. обратил внимание П.П. Вяземский¹³, часто встречаются пары слов, начинающихся с *по-* (*по-ле по-ловецкое, по-роси по-ля, по-лозие по-лзааша*; есть и отдельные примеры более распространенных повторов: *по-топташа по-ганья по-лкы по-*

⁹ В цитате из Энния курсивом выделен гомеоптотон, полужирным шрифтом – гомеотелевтон.

¹⁰ В.М.Жирмунский описал форму древних немецких, исландских и англосаксонских памятников эпической поэзии так: «Древнегерманский аллитерационный стих есть стих чисто тонический, строение которого определяется четырьмя главенствующими ударениями – по два на каждое полустишие. Из четырех ударных слов три или по крайней мере два соединены аллитерацией начального согласного ударного слога (обычно по законам германского ударения – первого согласного слога); на первом ударении второго полустишия присутствие аллитерации обязательно, остальные аллитерирующие ударения (одно или два) находятся в первом полустишии. Допускается также объединение в аллитерации гласных, притом различных, если они открывают собой ударный слог». См.: *Жирмунский В.М. Теория стиха*. Л., 1975. С.173-174.

¹¹ Здесь и далее цитируемым фрагментам сопутствует перевод автора данного раздела.

¹² *Борхес Х.Л. Проза разных лет*. М., 1989. С.280.

¹³ *Вяземский П.П. «Слово о полку Игореве»*. Исследования о вариантах. СПб., 1877.

ловецкья¹⁴). Т.М.Николаева, обнаружив в «Слове» не только 176 сочетаний с **по-**, но и примеры повтора в словосочетаниях других начальных элементов (**ко-нец ко-пия, ст-язи ст-оят, к-ают к-нязя, с-ребрено с-тружие, И-горя и-же и-стягну**), предложила этот вид нерегулярной контактной аллитерации именовать *инициалами*, или *началами*¹⁵.

Современная наука осмыслила *аллитерацию* (лат. *alliteratio* - созвучие) как повтор «нажимного»¹⁶ согласного, т.е. начального в слове или предшествующего ударному гласному. В известном стихе из пушкинской «Полтавы» «Швед, русский колет, рубит, режет...» аллитерация *[p]–[p']* охватила слова **русский - рубит - режет**. Здесь же обнаруживаем и *консонанс* (лат. *consonantis* – согласный звук) - повтор согласного, заканчивающего слово¹⁷: **шве[m]¹⁸ - коле[m] - руби[m] - реже[m]**. Кроме повторов разных согласных звуков, в этом стихе присутствуют и повторы ударных гласных: **швед** и **режет**, **русский** и **рубит**. Концентрированный в отдельном отрезке текста повтор ударных гласных получил имя *ассонанса* (фр. *assonance* – созвучие).

Сплошную аллитерацию цельной части текста (строки или строфы в стихотворном произведении, фразы или периода в прозе) именуют *паромеон* (от греч. *para* - около, *homoiōs* - подобие), а звуковой повтор, при котором автор все слова в тексте, от первого до последнего, начинает с одного и того же звука, гласного или согласного, - *тавтограммой* (от греч. *tauto* – то же самое, *gramma* - буква). К паромеону как к средству подтверждения поэтического мастерства обращались уже ранние латиноязычные версификаторы. Его образец – знаменитый стих из «Анналов» Энния «*O Tite tute Tati tibi tanta tyranne tulisti!*» (*К себе ты, Тит Татий, тиран, тревожные тяготы тянешь!*). Европейская тавтограмма родилась в период средневековья в поэзии ученых монахов, писавших на латыни, однако до сих пор примеры тавтограммированных произведений немногочисленны.

Писатели XX в. использовали эту форму для подражания древним текстам, но чаще – как комический прием или как знак литературного эксперимента. С этой целью построил тавтограмму на **п-** в финал мистерии «Скуфья скифа» В.Хлебников: «Но плавал плот пленных палачей на пламени полого поля – пустыне пузыристых пазух и пуз на пеннистом пазе пещерного прага пустот – пружинистой пяткой полуночных песен и плясок. Пищали пены пестро-пегой пастью и пули пузырей пучины печи пламенеющей». С этой целью обратился к тавтограмме на **з-** поэт Н.И.Ладыгин в стихотворном послании «Николаю Глазкову» (при этом фамилия адресата определила выбор повторяемого звука):

Глазкова горние глаголы
Гармонией гремят,
И гордые глаза на годы
Грядущего глядят.

Кроме общего деления звуковых повторов на аллитерации, консонансы и ассонансы, современное литературоведение активно использует и другие классификации. Некоторые из них были введены в научный обиход О.М.Бриком¹⁹. Брик, анализируя только случаи аллитерации в стихотворных текстах, разделил повторы: 1) по количеству

¹⁴ Здесь и далее цитаты из слова приведены в орфографии, приближенной к современной.

¹⁵ Николаева Т.М. «Слово о полку Игореве». Поэтика и лингвистика текста; «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты. М., 1997. С.109-111.

¹⁶ Деление согласных звуков на «нажимные» и «ненажимные» ввел в русскую науку О. Брик. См. в изд.: Брик О.М. Звуковые повторы: анализ звуковой структуры стиха // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология. Под ред. В.П.Нерознака. М., 1997. С.119.

¹⁷ Заметим, что смысловый объем термина «консонанс» не вполне совпадает с объемом термина «гомеотелевтон»: иногда консонансом называют повтор тех согласных в заударных слогах, что не имеют в них фиксированной позиции.

¹⁸ Правильное чтение начала строки «Швед, русский...»: *шве[m]-{пауза}-[p]русский*. Интонационный вариант *шве[др]русский* возможен в речи только при чтении фраз с иным синтаксическим построением, например: «Да, он швед, но швед русский».

¹⁹ См. классификации повторов в изд.: Брик О.М. Там же. С.117-119.

повторяемых звуков - на *двузвучные* (упал на пол²⁰), *трёзвучные* (паланкин полинял) и *многозвучные* (посланник в спаленке); 2) по количеству самих повторов - на *простые* (плененный исполин) и *многократные* (полено упало на палец Наполеона); 3) по расстановке звуков внутри повторяющейся группы при каждом новом повторе (при этом Брик рекомендовал пользоваться “алгебраическим” алфавитом) - на *AB* (спал на полу), *BA* (купил лупу), *ABC* (поляна полна ягод), *ACB* (футболист выполнил пенальти), *BAC* (спилен ли пень), *BCA* (Полине лень петь), и т.д.; наконец, 4) по расположению созвучий в началах и концах смежных ритмических отрезков - на скреп, концовку, стык и кольцо (эта классификация приведена Бриком в параллель с традиционным делением риторических фигур словесного повтора на анафору, эпифору, анадиплосис и прозаподосис; см. раздел «Поэтический синтаксис. Фигуры»).

Кроме структурной, гармонизирующей функции, звуковые повторы в поэтическом тексте могут быть наделены функцией *непосредственного выражения смысла*. В обыденной речи выбор отдельного звука никогда не мотивирован общим смыслом фразы или лексическим значением слова, в фонетический состав которого он входит. Это особенно заметно в образцах бытового *звукоподражания*, которое нередко - и не вполне справедливо - отождествляют с явлением *ономатопеи* (греч. *onomatopoeia*, от *onomos* - имя, *poiein* - создавать). Ономатопею в таком случае трактуют как использование слова, которое и называет некий предмет (лицо), и вместе с тем имитирует звуки, характерные для его действия. Прибегая к этому приему, человек с помощью групп звуков национального языка передаёт *иллитераты* (лат. *illiteratus* - неписанный), т.е. звуки, к человеческой речи не относящиеся. Так появляются слова «бултых», «апчхи», «пиликаать» и пр., однако фонемы, входящие в состав этих слов, только в совокупности передают звуки, сопутствующие определенным человеческим действиям, а между тем каждая отдельная из них не имеет прямой связи с этими действиями и не способна их «озвучить».

Для всех образцов речи поэтической связь обособленного повторяемого звука со смыслом также не является общим законом, однако «с того момента, как звуковые повторы становятся предметом внимания поэта, возникает стремление приписать им некоторое объективное значение»²¹. Если мы обратимся к любому этапу историко-литературного процесса, мы найдем либо поэтическую декларацию, провозглашающую связь звука со смыслом, либо реализованный в индивидуальной художественной практике синестетический подход к звуковой организации речи.

Уже в «Слове о полку Игореве» мы встречаем примеры *звукового символизма*, или ономатопеи (в современном узком значении термина) как семантически окрашенного звукового повтора, создающего «слуховой» образ явления. В обращении автора «Слова» к князьям Рюрику и Давыду: *храбрая дружина рыкают акы тури ранены* ([р]–[р’] как фонетическое выражение темы войны, ярости, и т.д.). В плаче русских жен: *милых лад ни мыслию смыслити, ни думою сдумати, ни очима соглядати* ([м]–[м’], [л]–[л’] как выражение темы любви, ласки и т.п.). Если примеры ономатопеи, присутствующие в «Слове» и в современных ему европейских литературных памятниках, можно отнести к разряду случайных эффектов, возникающих в восприятии читателя в момент чтения, или к непредвиденным результатам творчества поэтов древности, то в намеренном использовании этого приема Ж.Расином, автором «Андромахи», усомниться трудно. Ему удался опыт звуковой семантизации, и фраза «*Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?*» (Для кого предназначены эти змеи, что свистят у вас на головах?) приобрела статус хрестоматийной.

В начале XVIII в. А.Поуп в стихотворном «Опыте о критике» провозгласил: «Казаться эхом смысла должен звук». В середине XIX в. Ш.Бодлер в сонете «Соответствия» обратил внимание на то, что восприятие звука, цвета и запаха в их единстве способствует постижению скрытого смысла явления. Под влиянием идеи синестетического восприятия мира А.Рембо создал известный сонет «Гласные», в свою очередь оказав воздействие на идеи и творчество русских поэтов начала XX в., в том числе – на Д.Бурлюка как

²⁰ Сопутствующие упомянутым в настоящем разделе типам звуковых повторов примеры принадлежат автору раздела.

²¹ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М., 1970. С.136.

автора стихотворения «Звуки на *a* широки и просторны...». К.Бальмонт («Поэзия как волшебство»), А.Белый («Символизм», «Глоссололия») и В.Хлебников («Учитель и ученик»²², «Перечень. Азбука ума» и др.) в своих трактатах и манифестах развивают индивидуальные теории звуко-символизма, которые многократно подтверждают поэтической практикой.

В этот период русская поэзия переживает и увлечение *парономазией*²³ (от греч. *para* - около, близко; *onomazo* - называю), т.е. соединением в одном речевом отрезке слов, сходных по звучанию, но разных по значению. Прием построения фраз на основе паронимов активно используют В.Хлебников («Кол из будущего»: *И если люди – соль, не должна ли солонка идти посолонь?*), В.Маяковский («Про это»: *мясом дымясь, рас-труба трубки разинув, звенящий мячище*, и т.д.), М.Цветаева («Ты запрокидываешь голову»: *проходим городом родным, доведу ... выдавшей*). Паронимические каламбуры оказались удобным выразительным средством: они позволяли поддерживать «музыку» стиха, и в то же время соответствующие звуковые повторы не превращали произведения искусства в произведения искусственные. В дальнейшем исследовании древнерусских литературных памятников показали, что парономазия входила и в арсенал приёмов отечественных писателей прошлого (например, в «Слове о полку Игореве»: *Святослав изрони злато слово*).

В XX в. было положено начало изучению одного из самых древних в мировой литературе и едва ли не самого сложного приема фонетической *инструментовки* текста, применяемого прежде всего в поэтических произведениях, - *анафонии*²⁴ (от греч. *ana* – пере- и *phone* - звук). Сущность ее как художественного явления - в многократном повторении в тексте или его части разрозненных звуков (чаще всего – только согласных), которые в совокупности образуют какое-либо слово, определяющее смысл, тему данного произведения или его фрагмента.

Как правило, такое слово присутствует в тексте и своим присутствием влияет на его смысловую композицию. Если отдельный лексический элемент оказывается для автора важнее всех прочих, а при этом его *семантическое поле* распространяется на значительную часть текста, то и фонетическая форма такого слова начинает определять мелодику всего текста. Следовательно, значение отдельного лексического элемента, когда это необходимо писателю, способно подчинять себе выразительные, в том числе и фонетические, средства всего окружающего текстового пространства. В этом случае слово, звуки которого подверглись анафоническому дублированию, становится одним из ключей к смыслу произведения, а система причудливых звуковых повторов приобретает сигнальную функцию: даже если слово-ключ не помещено автором в текст, а лишь подразумевается, анафония на него точно укажет.

Анафонию провоцирует слово-ключ²⁵ в его начальной форме (глагол в инфинитиве, существительное в именительном падеже), но непосредственно в тексте это слово

²² В этом диалоге Хлебников впервые подробно изложил своё учение о «внутреннем склонении слов», которое он также назовет «скорнением».

²³ *Парономазия* – термин традиционный, по сей день распространенный в европейских трудах по фонологии и поэтике. В русской науке существуют его эквиваленты: «поэтическая этимология» (Р.Якобсон, А.Квятковский, Е.Эткинд), «звуковая метафора» (Ю.Тынянов, Б.Томашевский, О.Брик), «паронимическая аттракция» (В.Григорьев).

²⁴ В современном русском литературоведении это явление часто называют «анаграммой», апеллируя к теории Ф. де Соссюра, к так называемым «записным книжкам по анаграммам». Швейцарский лингвист, исследуя древнеримские произведения, написанные сатурнийским стихом, обратил внимание на то, что проходящие сквозь смежные строки комплексы аллитераций подчеркивают те согласные звуки, из которых легко складывается выражающее тему соответствующего фрагмента слово. В процессе терминологического описания этого явления де Соссюр неоднократно использовал слово «анаграмма», а также неологизмы «параграмма» (этот термин сегодня всё чаще применяют западные филологи, описывая данное явление), «гипограмма», «анафон». В данном разделе использован последний из указанных терминов (но в измененном виде) как наиболее точно передающий суть явления. К тому же необходимо отличить подобную «звуковую анаграмму» от анаграммы как традиционного графического приема.

²⁵ В терминологии Ф. де Соссюра – «слово-тема».

может присутствовать в любой из свойственных ему форм. Например, автор зашифровывает отглагольное имя существительное, а в качестве ключа использует в тексте глагол. Так, Пушкин в романе «Евгений Онегин» для описания дуэльного поединка Евгения с Ленским применил ряд аллитераций и консонансов, которые при суммарном воздействии подсказывают читателю слово «выстрел» (в неогласованном виде: **в-ст-р-л**). Между тем слова с анафоническим узором замыкает глагол «выстрелил»:

Свой пистолет тогда Евгений,
Не **преставая** наступать,
Стал **первый** тихо подымать.
Вот пять шагов еще **ступили**,
И **Ленский**, **жмуря** **левый** глаз,
Стал также **целить** – но как **раз**
Онегин *выстрелил* ...

Чаще других ключевыми словами оказываются имена собственные. Ключевое имя обычно обнаруживается в *сильных текстовых позициях* – в начале или в конце целого произведения, а также главы, строфы (если произведение стихотворное), фрагмента. Вот как имя Петра, появляющееся в одной из частей поэмы Пушкина «Полтава», определяет фонетическую ткань следующих строк:

Выходит *Петр*. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья **быстры**. Он **прекрасен**.
Он весь, как божия **гроза**.
Идет. К нему коня **подводят**.
Ретив и **смирнен** **верный** конь.
Почуя **роковой** огонь,
Дрожит. Глазами косо водит
И мчится в **прахе** боевом,
Гордясь могучим седоком.

Обратим внимание на то, что Пушкин тщательным подбором слов пытается связать словесный образ действий Петра с его именем. Например, энергичное и жесткое сочетание согласных **-тр-** в имени «Петр» многократно воспроизводится с помощью аналогичных сочетаний: *быс-тр-ы*, *пр-е-кр-асен*, *гр-оза*, *др-ожит*, в *пр-ахе*.

Имя шведского императора так же превращается в регулярный звуковой фон в отведенных его описанию фрагментах поэмы. (В первом примере анафония намекает на неогласованное имя **К-р-л**, во втором – на огласованное **К-а-р-л**, так как появляется ассонанс.)

- 1) ...Отважный *Карл* скользил над бездной.
Он шел на **древнюю** Москву,
Взметая **русские** дружины,
Как вихорь гонит **прах** долины
И клонит пыльную траву.
- 2) **Казалось**, *Карла* **приводил**
Желанный бой в недоуменье...
Вдруг **слабым** манием **руки**
На **русских** двинул он полки.

Здесь гармоничное, единое действие лексических и фонетических приемов вызывает к жизни яркие образы.

Приведённые факты показывают, что игнорирование фонологических и фоносемантических подходов к исследованию художественного текста может обусловить неполноту анализа произведения, некорректность его интерпретации, способно привести к необнаружению важного композиционного принципа или смысловой составляющей.

Напротив, внимание к фонике сказывается на понимании такого литературного явления, как индивидуальный авторский стиль, позволяет определить свойственную творчеству каждого писателя меру искусности и меру естественности, их соотношение.

Бирюков С.Е. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.

Гончаров Б.П. Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973.

Григорьев В. П. Скорнение // Актуальные проблемы русского словообразования. Ташкент, 1982.

Григорьев В. П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.

Журавлев А.П. Фонетическое значение. Л., 1974.

Журавлев А.П. Звук и смысл. М., 1991.

Степанов Ю. С. Семантика "цветного сонета" Артюра Рембо // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. №4. С. 341–347.

Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. М., 1987.

Эткинд Е.Г. Материя стиха. СПб., 1998.

Grammont M. Traite de Phonetique. P.1946.

Источник: Введение в литературоведение / Под ред. Л.В.Чернец. М., Высшая школа, 2004. С. 455-467.