

71:07-10/176

Российский университет дружбы народов

На правах рукописи



Векшин Георгий Викторович

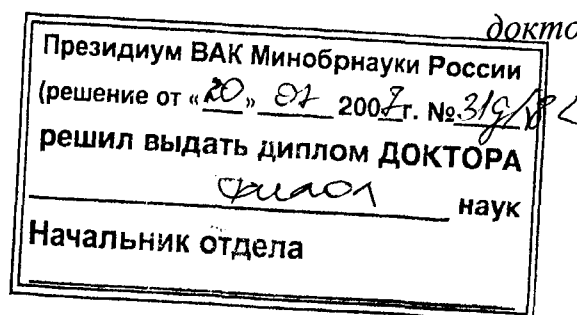
**Фоностилистика текста:
звуковой повтор в перспективе смыслообразования**

Специальность: 10.02.01 – Русский язык

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

*Научный консультант
доктор филологических наук,
профессор*

Л.А. Новиков



Москва
2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
ГЛАВА 1. ПРЕДМЕТ И ПРИНЦИПЫ ФОНОСТИЛИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕКСТА	
§ 1. Текст как объект фоностилистики	14
§ 2. Вопросы методологии. О пределах фоностилистики текста	24
§ 3. Слово как звуковая длительность и его «про-изношение» в тексте	36
§ 4. О «внешнем» и «внутреннем» чтении. Текст как фонографический ряд	47
Выводы	57
ГЛАВА 2. ПОВТОР КАК ЯВЛЕНИЕ ЯЗЫКА И ТЕКСТА	
§ 1. Феномен повтора и проблема языковой формы	59
§ 2. Повторяемость и непрерывность. Экстрасегментная природа повтора	68
§ 3. Повтор между внутренней и внешней речью. Слоговая пластика текста ...	74
§ 4. Конвергенция и дивергенция в динамике текстообразования. Дивергентный повтор как символизация и диалог	87
Выводы	99
ГЛАВА 3. О МЕХАНИЗМАХ ЗВУКОВОЙ АССОЦИАТИВНОСТИ. ОСНОВНАЯ ЕДИНИЦА ЗВУКОВОГО ПОВТОРА И ЕГО ФОРМАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ	
§ 1. Формы звукового повтора как вопрос фоностилистики текста.....	101
§ 2. О внутренних факторах звуковой ассоциативности и подходах к типологии близкозвучия	104
§ 3. Звуковой повтор и слоговая позиция. Фоносиллабема – первоэлемент звукового повтора и простейшая строевая единица текста	115
§ 4. Двуетадная сущность фоносиллабемы и критерии ее выделения	132
§ 5. Реализация фоносиллабемы и строение фоносиллабического комплекса. Вибрации, эпентезы, чередования, обнажение вокалических основ, наращеня	136
§ 6. Фоносиллабема и поэтический текст. Эксперимент Ломоносова	150
§ 7. Основные типы звуковых ассоциативных отношений речевых единиц ...	156
Выводы	165
ГЛАВА 4. ЭКВИФОНΙΑ И МЕТАФОНΙΑ В ЯЗЫКЕ И ТЕКСТЕ (ОТ ФОРМАЛЬНОЙ АССОЦИАЦИИ К ПРИЕМУ)	
§ 1. О несамостоятельности эквиритмического фактора. Слоговая эквиритмия в рифме	168
§ 2. Эквифония и ритмико-синтаксические клише	177
§ 3. Эквифония в семантико-синтаксической перспективе	182
§ 4. Формальная типология эквифонии и ее традиционные виды	187
§ 5. О принципах русской аллитерации	194
§ 6. Условия метафонической ассоциации речевых единиц	205
§ 7. Предпосылки морфологизации фоносиллабемы	217

§ 8.Формальная типология метафонии. Метасиллабограмма, микропалиндром, вокалический ритм, метатония и смежные приемы	225
§ 9.Звуковой повтор и границы синтагмы. Лексикализованные и фразеологизированные типы эквифонии и метафонии (тавтограмма, спунеризм, звуковое растяжение слова, палиндром и смежные приемы) ...	247
Выводы	266
ГЛАВА 5. К ФУНКЦИОНАЛЬНОМУ ОПИСАНИЮ ЗВУКОВОГО ПОВТОРА.....	270
§ 1.Повтор как индексация и вторичная предикация. Проблема звуковых жестов.....	270
§ 2.К иерархии функций звукового повтора.....	280
§ 3.Связочная функция звуковых повторов и звуковая организация союзов: «разгоняющий» и «закругляющий» звуковой жест	287
§ 4.Звукосмысловая предикация в языке пословицы	292
§ 5.Противоборство эквифонии и метафонии как текстообразующий принцип. «Звуковой сюжет» пословицы, скороговорки и балаганного стиха. Теневая и суммирующая рифмы. Бесконечность и завершенность в звуковом строении текста	301
Выводы	317
ГЛАВА 6. ФОНОСТИЛИСТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА	321
§ 1.Об избранных аспектах анализа поэтической формы	321
§ 2.Эквифония и метафония в вокалической структуре стиха	325
§ 3.Поэтический текст на пути к анаграмме	339
§ 4.Семантические источники и типы поэтико-деривационного анализа слова	347
§ 5.Анаграмма как контурное средство текста	370
Выводы	391
ГЛАВА 7. СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО И ФОНОСТИЛИСТИКА ПОРОЖДЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА (СТИХОТВОРЕНИЯ А. ПУШКИНА)	394
§ 1.К фоностилистике порождения текста.....	394
§ 2.«Шотландская песнь» от источника к переложению: становление звука и воплощение замысла	417
§ 3.Фонико-синтаксические связи и сюжетное пространство стихотворения («Дорожные жалобы»).....	435
Выводы	455
Заключение	458
Приложение.....	463
Список источников примеров	464
Список сокращений.....	468
Список использованной литературы.....	468

ВВЕДЕНИЕ

Цель теоретического исследования такова:

1. найти живое,
2. сделать его пульсацию ощутимой и
3. обнаружить в живом целесообразное.

Таким образом собираются живые факты – как отдельные явления, так и их взаимосвязи. Извлечь из этого материала окончательные выводы – задача философии и в высшем смысле синтетическая работа.

Эта работа ведет к откровениям во Внутреннем – насколько это может быть дано каждой эпохе.

В. Кандинский. Точка и линия на плоскости

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Значимость звуковой стороны текста как области и организующей, и организованной была очевидна уже поэтикам и риторикам древности. Современная традиция ее изучения ведет свою родословную от гумбольдтианской и потебнианской философии языка, открытий Соссюра в области анаграмм и опытов исследования феномена звукового повтора в трудах русских «формалистов», их продолжателей, спутников и оппонентов в России и за рубежом. Лингвопоэтические разыскания последних десятилетий в области звуковых сближений и повторов (работы В.Н. Топорова, В.С. Баевского, В.П. Григорьева, Вяч. Вс. Иванова, Т.М. Николаевой, Е.Г. Эткинда, Н.А. Кожевниковой, А.В. Пузырева и др.) значительно обогатили представления о принципах и формах звуковой организации текста, однако функциональная сторона вопроса во многом остается непроясненной. Проблематика звукового повтора, неизменно отражаемая в статьях филологических энциклопедий, давно вошедшая в практику анализа текста начиная со средней школы (ныне редкое пособие по стилистике обходится без упоминаний о звукописи, инструментовке, эвфонии, средствах «звуковой выразительности», аллитерациях, ассонансах и т. п.), в то же время нуждается в обобщениях в форме монографических исследований, которые могли бы упорядочить и наполнить более строгим лингвистическим смыслом традиционные понятия фонетики, из которых лишь рифма может считаться относительно исследованным феноменом языка и текста.

Стилистика, с ее преимущественным вниманием к социокультурной обусловленности речевого отбора, к формам реализации творческих возможностей говорящего, к речи как инструменту культуры, не может считать единственным своим предметом устную речь, особенности индивидуальных или социальных диалектов, не отражаемых письмом, т. е. исключать из поля зрения механизмы и результаты речевого отбора при формировании основных вербальных «конденсаторов» культуры – текстов. Поворот современных исследований в сторону композиционно-игровых аспектов фразо- и текстообразования (Т.А. Гридина, В.З. Санников, W. Sobkowiak и др.) свидетельствует о том, что текст имеет прямое отношение к фонетике не только потому, что он может быть произнесен, но главным образом потому, что соткан из звуковых единиц – сегментных и суперсегментных, т. е. представляет собой специфичную звуковую последовательность и композицию, основанную на актуализации факторов звукового подобия и контраста. «Созвучия и подбозвучия в разных стилях речи могут выполнять очень разнообразные функции. Эти функции до сих пор мало изучены как в стилистике литературной и народно-разговорной речи, так и в стилистике художественной литературы и устно-поэтического творчества» (В.В. Виноградов). Для современной филологии, свидетельницы культа словесной игры и кризиса поэтической культуры, задача функционального исследования специфических звуковых форм текста как продукта речевого творчества становится еще более актуальной.

Сказанным определяется **актуальность** и настоящей диссертации, которая посвящена теоретическим основам анализа текста на композиционно-звуковом уровне – изучению синтагматических форм звукового повтора как основы реальных и потенциальных приемов тексто- и смыслообразования.

Предмет представленной диссертации – выбор стилистически значимых звуковых форм при создании текста.

Ее **объект** – произведения русской речи в их простейших, элементарных звеньях, которые образует звуковой ряд и звуковой повтор как результат действия механизма языковой аналогии, выраженного в феномене параллелизма.

Ее научная **цель** – продвинуться в постижении связи звука и смысла в текстах как продуктах творчества.

В свете поставленной цели определялись частные исследовательские задачи работы:

1. Осмыслить механизм повтора в тексте как проявление повтора-аналогии, лежащего в основе творческого существования и развития языка.
2. Исследовать звуковой повтор на фоне слогового строения речи как продукт синтеза прерывности и непрерывности в языке.
3. Показать взаимодействие прямого и обращенного параллелизма в процессе текстообразования и его выражение в звуковой организации текста.
4. Определить основные формы звуковой ассоциативности и простейшую строевую единицу текста на композиционно-звуковом уровне.
5. Показать взаимодействие внутреннего строения и позиционного распределения звуковых ассоциатов в тексте и различие функциональных возможностей образуемых этим взаимодействием канонических и неканонических приемов художественного текстообразования (аллитерации, рифмы, анаграммы и др.).
6. Выявить основные критерии выбора звуковой формы в процессе создания поэтического произведения. Определить принципы фоностилистики порождения стихотворного текста.
7. Показать роль звукового повтора как инструмента формирования композиционного и семантического пространства текста, его место в межуровневой интеграции речевых форм в процессе текстообразования.

Научная новизна диссертации определяется тем, что в ней впервые с лингвистических позиций дано описание звукового повтора в аспекте элементарных принципов формообразования, которые обусловлены различным проявлением механизма аналогии-параллелизма в языке и тексте.

Выделены типы звуковой ассоциативности, онтологически предшествующие частным формам звуковых соединений и повторов, позволяющие определить функциональные возможности конкретных звуковых построений и фоностилистических приемов. Введено и обосновано понятие фonosиллабемы как элементарной операционально-строевой единицы текста. На основе использованного «слоγοцентрического» подхода к описанию текста предложены единые критерии анализа композиционно-звуковой организации текста. Идея близкoзвучия кон-

кретизирована применительно к фонотактике текста, что дало возможность уточнить понятия рифмы, аллитерации, ассонанса и смежных явлений. На основе разграничения внешних и внутренних факторов звуковой ассоциативности освещены такие приемы, как звуковое растяжение и стяжение слова, палиндром, спунеризм и др.

Функциональные возможности звуковых повторов описаны иерархически. Вводится понятие экстрасегментно-организующей функции повтора как контурного средства текста, дан перечень производных функций повтора и показаны наиболее типичные формы их воплощения в канонических и неканонических звуковых приемах. Поэтические произведения различной жанрово-стилистической природы представлены как результат динамического взаимодействия параплазматических и метаплазматических тенденций, борьбы открытых и закрытых структур, что позволило выявить «звуковой сюжет» текста и его реализацию в жанрах народно- и книжно-поэтического творчества. Приемы поэтико-деривационного анализа слова в стихе (звукосмысловая импликация, паронимазия, гипограмма и другие типы ассоциативно-сетевой, «гнездовой» организации текста, так или иначе использующие анаграмму как стратегию текстообразования) рассмотрены во взаимодействии с факторами семантического возвышения слова, как способы контурной организации речевой последовательности.

Рассмотрение звукового повтора как индексирующего знака позволило наполнить более строгим содержанием понятия звукового жеста, звуковой метафоры и звуковой метаморфозы, представить звуковой повтор как вторично-предидирующее средство речи, а также обратить внимание на механизм экстерриоризирующей индексации, гипотеза которого подтверждается анализом фоно-стилистических вариантов, сменяющих друг друга в процессе создания поэтического текста.

Фоностилистика текста очерчена как область изучения пластических форм речи, где строение звуковой последовательности (установление «разгоняющих» и «тормозящих» речь звуковых повторов) интегрировано с ритмико-синтаксическим и лексико-семантическим развертыванием произведения, обеспечивающим членение, выделение и объединение единиц синтагматики текста, его связность, целостность и выразительную способность.

Предложенным описанием фонотактической организации текста как результата взаимодействия различных типов параллелизма, введением и систематическим применением понятий эквиритмии, эквифонии и метафонии как основных текстообразующих типов звуковой ассоциативности, понятий фоносиллабемы и фоносиллабического комплекса как простейших строевых единиц текста, уточнением лингвистического статуса известных и малоизвестных приемов звуковой организации произведений народно-поэтической и книжной традиций, выделением общих принципов фоностилистики порождения стихотворного текста, рассмотрением лексики, морфологии и, главным образом, синтаксиса как трансляторов звуковой организации текста в область его семантической композиции – определяется теоретическая значимость работы.

Основные положения, выносимые на защиту, таковы:

1. С точки зрения звуковой организации текст – не хаотическая россыпь и не результат сосредоточения одинаковых элементов в какой-либо части текста, а синтагматическая упорядоченность, результат взаимодействия прерывности и непрерывности в речи. Функциональная перспектива звукового повтора определяется тем, какие позиции занимают повторяемые элементы, что за чем следует в образуемой ими цепи, какие конфигурации они образуют.

2. Звуковой повтор в тексте нацелен на специфическое гранулирование звуковой цепи. Каждая из таких гранул образуется на стержне вокалической позиции и органически слита со слогообразованием, но не автоматически следует ему. Звуковой повтор группирует сегментно-звуковые единицы вокруг слоговых вершин – гласных, эпизодически преобразуя слоговую структуру речи так, что слоговое единство на отдельных участках текста воспринимается в зависимости от повторяемости его субстанционально-звукового строения, образуя комбинаторно и акцентно модифицируемые слоговые созвучия. Простейшей операционально-строевой единицей текста, формирующей звуковые комплексы и цепи и обеспечивающей его связность, выступает повторяемая слогообразная звуковая группа, названная фоносиллабемой.

3. Строение текста на композиционно-звуковом уровне обеспечивается и поддерживается своеобразной звуковой разметкой речевой последовательности с помощью повторяемых слогообразных конфигураций (фоносиллабем и фоно-

силлабических комплексов), которые устанавливают и перераспределяют синтагматические связи, призваны ослаблять, разрывать и консолидировать речевую цепь на отдельных ее участках. Звуковой повтор выступает суперсегментным (экстрасегментно-организующим) средством речи, т. е. является средством членения, выделения и объединения единиц синтагматики.

4.«Звуковые переключки» – проявление индексальной способности языкового знака как при порождении текста (индексально-экстериоризирующая функция), так и в процессе его линейного развертывания (функция вторичного предсказания).

5.Звуковая композиция текста образуется взаимоотношением и противоборством форм прямого и обращенного параллелизма – эквиритмии и эквифонии (сегментно-звуковой, структурно-слоговой и просодической конвергенции), с одной стороны, и метафонии (звуковых инверсий и хиазмов, сегментных и акцентных сдвигов) – с другой. Эквифония (эхо-повтор) обеспечивает соположение сегментов речи, их формальное взаимоналожение и семантическое сопоставление. В отличие от нее метафония – это, в пределе ее прямой семантизации, звукосмысловая метаморфоза; она создает эффект вытекания одной части речевой последовательности из другой, а в системе средств синтаксиса текста служит оператором семантического преобразования («оператором превращения»), в частности актуализируя отношения противоположения, конверсии, немеханического следования.

6.Представляя собой дистантные, линейно состыкованные и линейно совмещенные повторы слогаобразных звуковых групп разного формата, повтор создает основу для множественного синтагматического расслоения текста. Фоносиллабемы и фоносиллабические комплексы, автономизируемые с помощью метафонии, вступают в противоречие с морфемным членением и, перераспределяя его, морфологизируются, становятся средством «альтернативной» морфологии слова и текста. В то время как эквифония обращает индексацию к иконической природе знака, метафония, служа инструментом преодоления эхообразного параллелизма и будучи источником кристаллизации звукового потока, в конечном итоге, обслуживает механизм символической интерпретации языковой и внеязыковой реальности.

7. Особенности расположения повторяемых элементов в рамках слова и фразы определяют функциональный статус конкретных приемов звуковой организации текста, обуславливают перспективы лексикализации (тавтограмма, звуковое растяжение и стяжение слов, паронимазия и др.) и фразеологизации повторов (приемы спунеризма, палиндрома и некот. др.)

8. Взаимодействие эквифонии и метафонии, распределение созвучных элементов в рамках синтагматических единств (в частности, в пределах строки и строфы в стихотворной речи) само по себе способно выступать контурным средством текста, подчиняясь некоторым типичным «звуковым сюжетам» произведения. Такие контурные средства формируются с помощью теневых и суммирующих рифмовок, звуковых растяжений и стяжений слова и фразы, сегментных наложений, основанных на принципе позиционно маркированной контаминации и ведущих к анаграмме, которая, помимо семантических предпосылок, возникает как результат особого распределения и комбинации ассоциируемых близкозвучных сегментов текста.

9. Функции звукового повтора как фактора семантической организации текста (за исключением редких случаев диктата фоносемантической, звукоизобразительной мотивации) реализуются опосредованно. Важнейшим транслятором звуковой организации в область композиционно-семантической организации текста выступает синтаксис, роль которого сказывается, в частности, в согласованности/рассогласованности действия открытых и закрытых звуковых и синтаксических структур, устанавливающих сложную систему «разгонов», «торможений» и завершений в развертывании речи, которые, в свою очередь, нацелены на формирование семантической композиции и семантического пространства текста.

10. В процессе отбора вариантов на разных ступенях порождения стихотворного произведения действуют типичные фоностилистические стратегии текстообразования. Исходным импульсом для порождения текста может служить «свернутый» предцирующий звуковой жест, лейтмотивно определяющий его дальнейшее формирование, или «поэтическая пропозиция», фрагментарно скрепляемая звуковыми повторами, способными на следующих ступенях разрастаться в звукоассоциативные гнезда текста.

11. Звуковой повтор – не орнаментальная «накладка» поверх текста, не средство его внешней отделки и далеко не в первую очередь способ прямого эмоционального «окрашивания» речи. Это способ «поиска смысла» (В. Шаламов), по существу направляющий порождение творимого текста и формирующий основы его речевой конструкции.

Методологически отправным для данной работы служит тезис Н.И. Жинкина о языке и речи как комплементарных структурах, в соответствии с которым текст как речевой феномен представляет собой «непрерывную последовательность слогов», а язык «не содержит в себе правил для формирования текста» [Жинкин, 1998]. Это означает, что единицы, средства и правила текстообразования трактуются как имеющие операциональную природу, укорененные в языковой способности, бессознательной манифестацией которой выступает звуковой повтор.

Основным инструментом познания языковой способности, воплощенной в звуковом строении произведения выступающей источником текстообразования и текстопорождения, остается метаязыковая рефлексия наблюдателя как адресата и производителя текстов. Поэтому базовым методом исследования для настоящей работы является эмпирическая интроспекция. Для решения конкретных задач применяются методы позиционно-дистрибутивного, контекстуального, детерминантного, понятийно-моделирующего анализа, приемы лингвистического эксперимента. Статистические методы, до сих пор обнаруживавшие свою недостаточную продуктивность при изучении фонетики, звуковых феноменов текста, используются в ограниченном диапазоне.

В целом, проводимый анализ опирается на категориально-понятийный аппарат и инструментарий структурно-семиотического и сопоставительно-типологического изучения текста, опыт отечественной лингвопоэтики и семиотики словесного искусства, так или иначе продолжающей идейный поиск «русского формализма». Автор заведомо отказывается от попыток непосредственно навязать тексту, особенно тексту творимому, художественному, те категории общеязыковой «канонической фонетики», которые претерпевают существенную корректировку уже на уровне обиходно-творческого языкового сознания и, особенно, служат предметом преодоления в русле «анти-морфологии» и «анти-фонологии» поэтического текста. Этим, в частности, обусловлена и необходи-

мость звукобуквенной квалификации фоностилистических явлений при рассмотрении звуковых ассоциаций в тексте.

Анализ опирается на динамическую модель текстообразования, по-разному представленную классическими концепциями Ю.Н. Тынянова и М.М. Бахтина и предполагающую стремление видеть в тексте не застывшее воплощение правил абстрактного общеупотребительного языка, но творческий акт, событие, синтезирующее универсальные и глубинные свойства языкового сознания и уникальные требования конкретного коммуникативного действия.

Материалом исследования послужили тексты, отобранные самим автором как производившие впечатление организованных в звуковом отношении; они отражают более чем 20-летний читательско-филологический опыт автора (практику рефлексивного «медленного чтения») под избранным углом зрения; среди анализируемых текстов оказываются и произведения, уже служившие образцами «инструментовки» для ценителей и исследователей слова. Корпус текстов, служащих в работе непосредственным материалом для анализа и иллюстраций, составлен в основном из художественных сочинений – поэтических и, в меньшей степени, прозаических, а также текстов, хранимых и творимых языковым сознанием народа, – прежде всего пословиц, методом «сплошной выборки» извлеченных из собраний В. Даля и В. Танчука, а также образцы современного и старинного народно-балаганного «пустословия», где звуковые эффекты исключительно показательны, поскольку получают большую свободу от логики текста. В отдельных случаях в качестве примеров применения «звуковых технологий» для решения задач текстообразования использовался материал рекламы.

Практическая значимость работы определяется перспективой приложения ее результатов к моделированию процессов порождения текста, построению теоретических и практических курсов русской стилистики, риторики, теории текста, поэтики. Выявление простейших форм звуковой ассоциативности в их функциональной перспективе позволяет сформировать практически применимые представления о правилах звукового построения текста, путях его оптимизации, повышения его воздействующего потенциала, может найти успешное применение в создании методик практически ориентированного анализа и генерирования тек-

ста, в таких прикладных сферах теории коммуникации, как текстология и практика редактирования, журналистика и PR, реклама, нейминг.

Промежуточные и конечные результаты исследования проходили **апробацию** начиная с 1988 года на международных и всероссийских конференциях и симпозиумах в университетах Москвы (МГУ, РУДН, МГЛУ и др.), Санкт-Петербурга, Еревана, Алма-Аты, Ростова-на-Дону, Саратова, Твери, Тамбова, Улан-Удэ, Харькова, Симферополя и др., в частности – на симпозиумах МАПРЯЛ «Фонетика в системе языка» (1996, 2002), Всероссийских конференциях «Язык и мышление», ежегодно проводимых Институтом языкознания РАН (Пенза, Ульяновск), и др. Результаты работы нашли отражение в учебных курсах и спецкурсах («Теория текста», «Функциональная стилистика русского языка», «Основы словесного искусства», «Лингвостилистический анализ текста», «Практическая поэтика для копирайтеров» и др.), на протяжении многих лет читаемых на редакционно-издательском факультете (затем – факультете книжного дела и рекламы) Московского государственного университета печати, а также в ряде других вузов Москвы, они отражены в виде учебно-методических пособий, опубликованных авторских программ курсов, частично внедрены в практику нейминга и копирайтинга.

По теме диссертации **опубликовано** более 30 научных и научно-методических работ, среди них 17 статей в научных изданиях (в том числе – журналах «Вопросы языкознания», «Филологические науки» и др.) и монография общим объемом более 26 печатных листов.

Диссертация состоит из Введения, 7-ми глав, Заключения, Списка литературы, а также Приложения, списка источников примеров и перечня сокращений. Ее **структура** обусловлена композицией, предполагающей переход от изложения принципов исследования к анализу и типологии основных композиционно-звуковых форм текста, далее – к их функциональному описанию в рамках фрагментов текстов и, наконец, к анализу целых текстов в опосредованном взаимодействии их звукового и смыслового строения.

Глава 1

ПРЕДМЕТ И ПРИНЦИПЫ ФОНОСТИЛИСТИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ТЕКСТА

§ 1. Текст как объект фоностилистики

Блаженны не слушающие музыку, ибо скоро заснут они
за чиновничьим столом своим!
А.Ф. Лосев. Музыкальный миф

Фоностилистика как лингвистическая дисциплина не нова, она имеет глубокие корни и давнюю историю в языковедении, поскольку устремлена к решению, возможно, главной задачи теории языка – постижению закономерностей связи звука и значения, принципов их соединения в речевой деятельности – звуковому «выстраиванию» речи как способу обретения смысла и смыслу как явлению «звучащему», в известном отношении «музыкальному». Подобно единицам любого другого уровня языка, единицы фонетического уровня могут рассматриваться как предмет отбора и комбинирования, а значит – быть объектом стилистики, дисциплины, изучающей принципы, механизмы, цели и результаты речевого отбора.

Мера значимости и самостоятельности отбора звуковых единиц в процессе формирования речи часто признается едва ли не ничтожной по сравнению со значимостью отбора единиц на других, более высоких уровнях языка. Однако такое представление складывается прежде всего там, где делается попытка изолированного, «горизонтального» рассмотрения роли элементов отдельных уровней языка. Стилистика же, по определению Г.О. Винокура, «изучает язык по всему разрезу его структуры сразу, т. е. и звуки, и формы, и знаки, и их части. Таким образом, никакого “собственного” предмета у нее как будто не оказывается», поскольку она изучает тот же самый материал, который поуровнево, «по частям» изучают другие разделы структурной теории языка и «другие отделы истории языка, но зато с особой точки зрения. Эта особая точка зрения и создает для стилистики в

чужом материале ее собственный предмет» [Винокур, 1959, с. 223]. Здесь, по крайней мере, предупреждение об условности, некоторой искусственности построения «поуровневых» стилистик языка и речи – искушения, которому во многом поддалась отечественная стилистическая традиция. Это означает, что и фоностистика – не изолированная стилистическая дисциплина, а лишь способ «входа» в материал со стороны проблемы вариантности звуковой организации речи. Таким образом, фоностистика – раздел стилистики, изучающий механизмы и результаты предпочтений в звуковом строении речи, прямо или косвенно обусловленных коммуникативными задачами и творческими намерениями говорящего, которые раскрываются в системе межуровневого взаимодействия речевых единиц.

Значимость звуковой стороны текста как области и организующей, и организованной была очевидна уже поэтикам и риторикам древности. Современная традиция ее изучения ведет свою родословную от гумбольдтианской и потебнианской философии языка, открытий Соссюра в области анаграмм и опытов исследования феномена звукового повтора в трудах русских «формалистов», их продолжателей, спутников и оппонентов в России и за рубежом. Лингвопоэтические разыскания последних десятилетий в области звуковых сближений и повторов значительно обогатили представления о принципах и формах звуковой организации текста, однако функциональная сторона вопроса во многом остается непроясненной. Популяризация фоностилистических знаний в количественном отношении делает большие успехи: ныне редкое школьное пособие по стилистике обходится без упоминаний о звукописи, инструментовке, эвфонии, средствах «звуковой выразительности» текста, аллитерациях, ассонансах и т. п., однако комментарии по поводу роли тех или иных звуковых средств, как правило, упрощены и немногословны. «Обиходное» филологическое знание ограничивается представлением о звуковой организации текста как привлекательной, но специфически «поэтической», а потому маргинальной проблеме. Здесь, как ни странно, свою негативную роль сыграла и традиция изолированного изучения «поэтического языка» с его особыми, не свойственными «обычному» языку законами (традиция, в русле которой были накоплены самые ценные знания в об-

ласти фоностилистики текста), узаконив периферийное положение исследований теории звуковых повторов и звуковой композиции в стилистике текста.

В свою очередь, классическая фоностилистика, основателем которой по праву считается Н.С. Трубецкой, ограничила круг своих задач изучением орфоэпических норм и их нарушений, индивидуальных и коллективных «экспрессивных» особенностей произнесения (в основном являющихся фактом устной речевой культуры, квазивербальными, прежде всего субъективно-модальными, средствами речевого поведения) [Трубецкой, 2000, с. 22–34; Панов, 1967, 1979, 1993; Пирогова, 1991, 1992; Кодзасов 2000, 2002; Прохватилова, 1996; Berry, 1962; Fonagy, 1977; Shapiro, 1983; Sabol, 1989 и др.], все же иногда расширяя свой предмет за счет элементов «звукового символизма» и даже вторгаясь в область исследования звуковых повторов. Одно из наиболее основательных и авторитетных исследований недавнего времени в области произносительно-акустической фоностилистики принадлежит П. Леону [Léon, 1971, 1993], который, рассматривая звуковую составляющую экспрессивных, социальных (функциональных) и индивидуально-психологических произносительных стилей (*styles sonores*, или *phonostyles*), включает в свою книгу и раздел, посвященный фонетическим аспектам языковой игры, в частности как факта фоностилистики поэтического текста. К «метафонологии» языковой игры обращено обширное исследование В. Собковьяка [Sobkowiak, 1991], игровые аспекты звукового повтора и фонетической ассоциативности рассматриваются в работах [Гридина, 1996, 2001; Санников, 1999] и др.

Поворот исследований в сторону композиционно-игровых аспектов фразо- и текстообразования свидетельствует о том, что звучащая речь – важное, но далеко не главное проявление речевой деятельности как факта культуры. Стилистика, с ее преимущественным вниманием к социокультурной обусловленности речевого отбора, к формам реализации творческих возможностей говорящего, к речи как инструменту культуры, не может считать своим главным предметом особенности индивидуальных или социальных диалектов, не отражаемых письмом. Здесь возникает несомненный парадокс фоностилистики. Уходя в область фонетики, в сферу звучащей речи, она автоматически оказывается во владениях разговорной речи, обнаруживает себя за рамками изучения основных вербальных «конденса-

торов» культуры – текстов. Но текст имеет прямое отношение к фонетике не только потому, что он может быть произнесен, но главным образом потому, что он соткан из звуковых единиц – сегментных и суперсегментных, т. е. представляет собой специфичную, только на этом уровне реализуемую звуковую последовательность и звуковую композицию, основанную на актуализации факторов звукового подобия и контраста. «Созвучия и подобозвучия в разных стилях речи могут выполнять очень разнообразные функции. Эти функции до сих пор мало изучены как в стилистике литературной и народно-разговорной речи, так и в стилистике художественной литературы и устно-поэтического творчества» [Виноградов, 1975, с. 297].

Ядро языка как феномена культуры составляют формы, оптимально соединяющие в себе индивидуально значимое и социально значимое, функцию стабилизации инструментария общения с функцией реализации творческого потенциала говорящих. Разумеется, что такими формами оказываются прежде всего тексты, а среди текстов – произведения словесного искусства, т. е. те, что воплощают коммуникативно-творческое начало в книжно-письменных и устно-фольклорных жанрах. Эти источники представляют наибольший интерес и для фоностилистики текста. Это означает, что, в отличие от «орфоэпической» фоностилистики, обращенной к формам устной, прежде всего спонтанной разговорной, речи, для фоностилистики текста источником материала выступают: 1) жанры книжно-письменной речи и 2) жанры фольклора.

Предлагаемое в настоящей работе понимание фоностилистики не подвергает сомнению ценность той ее части, которая ведает устной речью, вариативностью произносительного воспроизведения речевых единиц¹, однако стремится расширить ее пределы, в данном случае оставляя в стороне вопрос произносительных вариантов как не имеющий отношения к тексту, и переносит акцент на проблему звукового строения речи как результата сознательного или бессознательного

¹ Фоностилистика, ориентированная на разговорную речь, неизбежно тяготеет к традиции «слуховой филологии», «фонетики звучания и произношения», к орфоэпии. В этом русле фоностилистика трактуется как учение о варьируемости звучащей стороны речи, о вариантах произношения в зависимости от обстоятельств общения и речевой произносительной манеры его участников. Она имеет богатый опыт и историю [см.: Панов, 1979; Винарская, 1989; Пирогова, 1991; Иванова-Лукиянова, 1996; Прохвятилова, 1996; Беликов, Крысин, 2001; Berry, 1962; Shapiro, 1983; Sabol, 1989; Martinet, 1995 и др.].

предпочтения одних форм композиционно-звуковой организации текста другим. Объектом лингвистического наблюдения становятся те аспекты звукового строения речи, которые способны объективироваться и закрепляться в сознании носителей языка, будучи заведомо или потенциально доступными для фиксации в письменной форме, и представляют собой инструментарий создания произведений, заведомо рассчитанных на «хождение», включение в культурный оборот, устойчивое воспроизведение. В таком понимании фоностилистика изучает результаты отбора в области звуковой организации речи как объективное достояние национального языка и, таким образом, как факт культуры [ср. Соссюр, 1977; Поливанов, 1963 и др.; Брик, 1919; Якобсон, 1985 и др.; Бернштейн, 1929 и др.; Пешковский, 1925; Дюбуа, 1986; Иванов, 1998 и др.; Топоров, 1965, 1987 и др.; Григорьев, 1977, 1979 и др.; Баевский, 2001 и др.; Эткинд, 1998, с. 251–366; Мерлин, 1983; Кожевникова, 1990 и др.; Пузырев, 1995; Masson, 1953 и др.; Gauthier, 1973; etc.].

Фоностилистика книжно-письменной и фольклорной речи, в отличие от фоностилистики речи устной, и предстает как фоностилистика текста. Стилистическое значение звуковой организации произведений книжно-письменной культуры и фольклора обусловлено в первую очередь интенциями и механизмами текстообразования, композиционными функциями звуковых форм и соединений. И если стилистический взгляд на язык и текст предполагает рассмотрение всякой единицы, всякого средства под углом зрения его возможной замены, с учетом его вариативной природы [Долинин, 1978, с. 2–7¹; ср. Одинцов, 1980, с. 50; Крылова, 2006, с. 6–11; Giraud, 1963, p. 6], то фоностилистикой изучается избирательность в формировании конструктивных единиц текста в зависимости от их звуковой структуры, рассматриваются звуковые подобию, звуковые контрасты, композиционные формы и приемы звукового построения текста как внутренне интегрированного многоуровневого образования.

¹ В соответствии с таким пониманием стилистики определяется и понятие стиля. «Стиль – это прежде всего отличие, отбор: что-то можно сделать (построить, написать, сказать и т. п.) так, а можно иначе; и субъект действия выбирает какой-то один путь, один определенный способ действия, характерный для него или для всех в каком-то отношении ему подобных, или вообще для всех в подобной ситуации. *Стиль возникает там и только там, где какая-то деятельность, направленная на достижение определенной цели, может осуществляться разными путями, и субъект деятельности может и должен выбрать один из них*» [Долинин, 1978, с. 7].

Если не считать отдельных фактов звуко-символизма, воздействия на текст зыбкого и фрагментарно актуализируемого «фонетического значения» (которое к тому же проявляется главным образом в составе синтагматически организованных единств, а не атомарно или суммарно), звуковые единицы языка лишены самостоятельных семантических функций. Звуковые средства приобретают активность в тексте не в силу их способности выступать в качестве смыслоносителей, а, напротив, благодаря их свободе от непосредственной смысловой нагрузки. Основная функция фонемы – выступать экспонентом морфемы – надстраивается здесь вторичной, конструктивно-текстообразующей, которая оказывается не продолжением ее семантических функций, а следствием их отсутствия. Основной причиной актуализации текстообразующей способности звуковых средств языка является, таким образом, их «нерастраченный» семантический потенциал, стремление языка к заполнению функциональных лакун.

Фактор звукового строения (в частности, звуковой повтор и контраст) оказывает влияние на порождение и восприятие текста опосредованно, прежде всего через распределенные звуковые сегменты более высокого порядка – единицы морфематики, лексики и синтаксиса. Так, если, в предварительном порядке, обратить взгляд к звуковому строению пословицы

Грязью играть – руки марать,

то можно заметить, что вся конструкция «прошита» однотипными ударными слогами с опорным предвокальным Р (рА – рА – рУ – рА), поддерживающими ее ритмическую пульсацию; вместе с тем рифмующие грамматически однородные финалы субъектной и предикатной частей (*играть* – *марать*) в конструкции отождествления выполняют организующую функцию (преимущественно функцию членения), отличную от повтора грА – грА – рУк, соединяющего, «сплетающего» слова так, что субъектная часть не отражается в предикатной эхообразно, но, структурно трансформируясь, «опрокидывая» звуковую последовательность, усиливает логические отношения следования, а также, путем захвата корневых частей слов, позволяет не механически «проецировать», но своеобразно «извлекать» вторую часть из первой. Ср. тот же, и даже более яркий, эффект в пословице:

Нет дома *муки*, так попроси у *кумы*.

Мука и *кума* – не рифма, а своеобразный корневой палиндром (мук – кум), второе слово – метатетический трансформ первого; здесь одно не вторит другому, а скорее выступает как следствие первого, одно оборачивается другим. В экспериментальном *Нет дома муки, так попроси у слуги*, где останется только эхообразный рифмующий повтор, эти отношения будут исключены.

Звуковой повтор – не украшение, не орнаментальная или фоносимволическая накладка, а скорее – инструмент организации предложения-текста, своеобразный способ маркирования, разметки, разбивки речевой партитуры, в широком смысле – суперсегментное (мелодическое, по Б. Эйхенбауму) средство текста, способ объединения, выделения и членения речевого потока, интеграции компонентов речевой цепи, усиления логической и конструктивной соотнесенности единиц синтагматики. Притом, чтобы быть реализованным, это средство, в отличие, например, от более свободной по отношению к сегментному ряду интонации, должно «вызреть» уже на той стадии порождения высказывания, которая предшествует выбору лексических и синтаксических средств, предопределяя или, по крайней мере, корректируя тем самым выбор и размещение значимых единиц в рамках предложения и композиционно-синтагматических целых текста. В результате создается неоднородно акцентуированное, внутренне слитное, в известном отношении нечленимое высказывание, представляющее собой как бы развернутое в предикативную конструкцию слово.

В этой связи имеет смысл говорить не собственно о семантических функциях звуковых элементов, а скорее об их семантической перспективе, определяемой опосредованно – ролью звуковых повторов и контрастов в синтагматической организации слова, словосочетания, предложения, сверхфразового единства и, наконец, целого текста. Р. Якобсон, рассматривая явления звукового параллелизма и паронимии, в частности обращая внимание на «звуковую отделку» пословицы *Сила солому ломит*, специально заметил, что таких случаях «на обычном, лексическом уровне взаимодействие звука и значения носит скрытый, виртуальный характер» [Якобсон, 1983, с. 117-118]. Можно сказать, что звуковой повтор не только не помогает установить лексическое значение слова, а напротив, существенно осложняет восприятие его семантики. Вопрос о семантических функциях звуковых повторов, вообще роли композиционно-звуковых построений в тексте,

– это прежде всего вопрос о формах опосредования связи звуки и смысла, о речевых средствах, служащих трансляторами звуковой организации в область организации семантической.

Решение задач фоностилистики в поиске закономерного и постоянного в отборе звуковых единиц требует учета роли индивидуально-творческого начала, а также преимущественно бессознательной природы речевого отбора, особенно на низших уровнях языка. Звуковые средства речи могут считаться в наименьшей степени заданными, «укомплектованными» заранее и наименее очевидно представимыми в качестве «объективно данных форм языка». Единицы и приемы звуковой организации текста относимы не к уровню языка (за исключением, может быть, случаев наиболее стандартного, схематического представления таких канонизированных повторов, как рифма), но в большей степени – выступают в качестве единиц и средств, укорененных в языковой и речевой способности человека. Речевая деятельность в сфере звукового отбора имеет дело с относительно изменчивыми формами и гибкими приемами. Если, по мысли К. Фосслера, всякая объективная данность в языке есть лишь исторический момент в существовании языка и представляет собой результат непрерывных индивидуальных творческих усилий, направляемых разными идеологическими, интеллектуальными и эмоциональными стремлениями («*Sprache als Schupfung und Entwicklung*», Heidelberg, 1905) [Цит. по Гаспаров Б., 1996, с. 30], то звуковые построения как результат индивидуальной творческой активности говорящего наиболее тесно «привязаны» к моменту жизни языка и его носителя.

В связи с этим поиск универсального в фоностилистике неизбежно ориентирован на сферу функций в большей степени, нежели на сферу форм, а следовательно, вновь приводит к уровню текста, наиболее полно и вместе с тем всегда индивидуально воплощающего функциональные потенции речевых конструкций и единиц. С другой стороны, в области форм этот поиск требует не столько каталогизации разновидностей звуковых построений, сколько установления неких простейших интенций и приемов текстообразования, так или иначе опирающихся на звуковую организацию речи, «элементарных принципов формообразования» [Левый, 1972, с. 89] в звуковой организации текста, которые обеспечивают реализацию некоторых общих функциональных заданий, формируемых в рамках

семантической стратегии различного рода текстов, иными словами – уяснения функциональной перспективы основных, наиболее общих и, далее, специфических форм звукового повтора и контраста при создании текста.

Стилистика, будучи традиционно ориентирована на изучение «сверхнормативных» – социокультурно значимых и творческих, в широком смысле коннотативных, возможностей языка и намерений речеобразования, выступает как учение об индивидуально и творчески мотивированном языковом отборе, осуществляющем решение коммуникативных задач в рамках текста. Коннотативные возможности знака – это в значительной мере и есть то, что он приобретает только в тексте, в системе текстов¹. Естественно поэтому, что любые проявления творческого отношения к языку, выражаются ли они в звуковых аспектах языковой игры или реализуются как фонетические тактики построения художественного текста, для фоностилистики представляют интерес. Предмет изучения фоностилистики текста, таким образом, располагается там, где границы стилистики

¹ Понятие коннотации, предельно ориентированное на текст, предложено Р. Бартом: «Коннотативные корреляции имманентны самому тексту, самим текстам; или, если угодно, можно сказать так: коннотация – это способ ассоциирования, осуществляемый текстом-субъектом в границах своей собственной системы. Если подойти к коннотации со стороны топика, то коннотативные смыслы – это смыслы, не фиксируемые ни в словаре, ни в грамматике языка, на котором написан данный текст (это, разумеется, факкультативное определение, коль скоро словарь способен расширяться, а грамматика – изменяться). С аналитической точки зрения коннотация принадлежит двум пространствам – линейному пространству упорядоченных последовательностей, когда фразы вытекают одна из другой и смысл размножается как бы делением, распространяясь с помощью отводок, и пространству агломерирующему, когда определенные фрагменты коррелируют с теми или иными смыслами, внеположными материальному тексту, образуя в совокупности своего рода туманности означаемых. С топологической точки зрения коннотация обеспечивает рассеяние (ограниченное) смыслов, подобных золотой пылице, усыпающей зримую поверхность текста (смысл – это золото). С семиологической точки зрения, коннотативный смысл – это первоэлемент некоего кода (не поддающегося реконструкции), звучание голоса, вплетающегося в текст... С исторической точки зрения коннотация, коль скоро она создает смыслы, по всей видимости поддающиеся фиксации (даже если они не являются лексическими), оказывается источником (хронологически определенным) Литературы Означаемого. С точки зрения своей основной функции (порождение двойных смыслов) коннотация нарушает чистоту коммуникативного акта: это – преднамеренно и сознательно создаваемый «шум», который вводится в фиктивный диалог автора и читателя, это – контркоммуникация. (Литература есть не что иное, как умышленная какография. Со структурной точки зрения существование денотации и коннотации, двух систем, считающихся отдельными, позволяет тексту функционировать по игровым правилам, когда каждая из этих систем отсылает к другой в соответствии с требованиями той или иной иллюзии.)» [Барт, 1994, с. 19–20].

и поэтики наиболее подвижны, где в центре внимания исследователя в конечном итоге оказывается художественный текст – тот тип речевых произведений, который Г. Гадамер справедливо считал «текстом в преимущественном смысле» [Гадамер, 1991б, с. 135]. Поэтому закономерно, что наиболее показательным материалом для фоностилистического исследования текста становятся художественные (как стихотворные, так и прозаические) сочинения, народно-поэтические произведения, особенно паремии, а также область «креативного» текстообразования в современном фольклоре и вербальных компонентах рекламы.

Итак, в центре внимания фоностилистики текста оказывается область речевой практики, которая формируется на пересечении четырех предметно-тематических областей теории языка: фонетики, стилистики, лингвистической поэтики и теории текста.

Основываясь прежде всего на лингвистических подходах к объекту и оставаясь разделом стилистики, фоностилистика текста смотрит на речь как на систему вариантов единиц и средств, относимых к двум предельно дистанцированным уровням ее организации – фонетическому и дискурсивному. Наблюдения над опосредованным взаимодействием этих уровней способны дать своеобразную «сквозную» картину механизмов речи, предполагая встречное движение двух взглядов: изучающих, с одной стороны, принципы формирования текста, функционирования речевых единиц в тексте в зависимости от их звуковой формы, а с другой – вариативные механизмы звуковых форм и соединений, принципы и результаты отбора звуковых средств в их текстообразующей перспективе.

Конечно, нельзя не указать на преемственность этой работы по отношению к таким традиционным филологическим субдисциплинам, как фоника, теория эвфонии, теория инструментовки (словесной инструментовки), или звукописи, а также разделам риторики, стиховедения и лингвистической поэтики, посвященным звуковой организации текста. Все они, в сущности, занимаются наблюдением одного объекта, по-разному его описывая и по-разному называя (эвфония, фоника, инструментовка, звукопись и т. д.). Наиболее авторитетные энциклопедические издания по теории литературы неизменно включают статьи «Фоника», «Эвфония» и т. д. В то же время ни одного монографического исследования на

русском языке с таким или подобным названием, охватывающего звуковую организацию текста как систему, не существует (в числе монографий, ставивших близкую задачу, см. Гончаров, 1973; Черемисина, 1982; Пузырев, 1995; Баевский, 2001). На статус относительно оформившейся филологической субдисциплины может в наибольшей мере претендовать стиховедческая фоника, теория которой, впрочем, за исключением теории рифмы, разработана до сих пор очень фрагментарно. Спектр подходов к звуковой организации текста в этих предметных сферах настолько широк, что даже самое общее их изложение вряд ли окажется целесообразным. Разумеется, что отдельные исследовательские подходы, понятия, идеи и наблюдения фоники и смежных областей знания учитываются и обсуждаются в настоящей работе.

§ 2. Вопросы методологии. О пределах фоностилистики текста

«Что за гора?» – спросил я, потягиваясь, и услышал в ответ:
«Это Арарат». Как сильно действие звуков!

А. Пушкин. Путешествие в Арзрум

Что такое искусство – это надо извлечь из творения. А что такое творение, мы можем постигнуть, только исходя из сущности искусства. Каждый легко заметит, что мы движемся по кругу.
<...> Итак, мы должны до конца пройти по кругу.

М. Хайдеггер. Исток художественного творения

Анализ и описание фоностилистических явлений, как правило, сопряжены с несколькими существенными методологическими трудностями.

Главная из них – выбор *метаязыка* исследования. Звуковое строение текста – то, что распознается «на слух», а стало быть, в той или иной мере произвольно; вычленяемое в звуковом повторе как значимое для текста зависит от умонастроения исследователя, его читательских вкусов и филологических привычек в гораздо большей степени, нежели явления, наблюдаемые в сфере организации текста на более высоких его уровнях. Хотя без звуков нет речи вообще, исследователи обычно соглашались в том, что без звуков нет прежде всего поэзии, что «особенность стихов как отдельного вида словесного искусства сидит в звуковой стороне речи» и что «если в стихах и есть что-нибудь кроме “звукового”, то это “что-нибудь” возникает, существует, сознается из-за и по отношению к звуково-

му; “звуковое” определяет стихи; если мы зачеркнем “звуковое” в стихах, то и стихов никаких не будет» [Якубинский, 1986, с. 194]. Однако там, где звучит требование предоставить объективные доказательства звуковой упорядоченности текста, хотя бы в рамках определенной системы его описания, нередко используется «фигура умолчания».

Заметное разочарование в возможностях построения «научной фоники» в соответствии с методологическими вкусами позитивной науки привело к тому, что с некоторых пор в русском языкознании разговор о звуковых повторах и звуковой организации текста «по умолчанию» считается исчерпанным: отчасти признана несостоятельность лингвистических методов в объяснении природы и функций звукового строя текста, отчасти и сам материал признан недостаточно значимым. Сейчас для лингвиста наиболее удобен способ говорить о звуковых особенностях текста вскользь, рассматривать их мимоходом, представляя соответствующие наблюдения как маргинальное дополнение к анализу речи на более высоких ее уровнях, как попутные, не слишком обязывающие к объяснениям замечания, зато всегда усиливающие общее впечатление от анализа. Не случайно наибольшее количество наблюдений над звуковой организацией текста рассыпано по работам, посвященным комплексному анализу текста, его частных сторон, а также анализу идиостилей отдельных писателей. Необходимость обобщить этот богатейший опыт назрела давно, однако методологическая почва для такого обобщения пока не создана.

Вторая трудность – по преимуществу бессознательная природа звуковой организации, точнее – ее статус промежуточного и опосредующего звена между сферами сознания и подсознательного. По словам В.М. Жирмунского, звуковая организация, имеющая определяющее, «сквозное значение» для поэтической речи, тем не менее, «не может быть сведена к системе, к простой и однообразной повторности, и далеко не во всех случаях отчетливо воспринимается сознанием» [Жирмунский, 1975, с. 252]. Эти нерегулярные, эпизодически используемые и на протяжении развертывания текста модифицируемые в своем применении речевые средства не поддаются и жесткому функциональному определению. «Поэт склонен осознавать те вербальные структуры и в особенности те правила стихосложения, которые он воспринимает как обязательные, в то время как факультативные» [Жирмунский, 1975, с. 252].

тивные, альтернативные приемы труднее выделить и интерпретировать» [Якобсон, 2000, с. 79].

При описании звукового повтора часто используются выражения, затемняющие представление о преимущественно бессознательной природе этого явления. Когда говорят, что автор «подбирает» звуки или созвучные слова, например, чтобы «сказать в рифму», создается впечатление, что этому сопутствует операция «перебирания» звуков и слов (ср., например, определение Г. Шенгели: «Инструментовкой (иногда – словесной инструментовкой) называется определенный подбор звуков в стихе, согласных и гласных» [Шенгели, 1960, с. 262]). Между тем можно предполагать, что звуковой отбор происходит не в форме «перебирания» слов, а в форме определения-становления ритмико-синтаксических позиций рядов, где сами словесные соединения и разрывы в какой-то мере заданы распределением и повтором звуковых единиц. Представление о механизмах фоностилистики как операциях с изолированными словами сильно упрощает и обедняет картину уже потому, что речь идет не только о словах, но и словоформах, о соответствующих грамматических функциях, которые, будучи определены, предполагают известную формально-синтаксическую дистрибуцию звуковых средств и способны реализовать их композиционное действие в формах актуально-синтаксической организации. Вообще, стремление связать звуковой повтор прежде всего с лексическими единицами воспитано преимущественно рационально-статическим взглядом на речевое произведение, упускающим из виду то обстоятельство, что, возможно, не столько речевой поток – результат комбинирования единиц словаря, сколько словесный ряд – результат взаимодействия звуковых и ритмико-синтаксических факторов в процессе порождения речи и текста.

Третья трудность – собственно дефицит «научной доказательности» в описании явлений фоностилистики. История открытий Ф. де Соссюра в области анаграмм и строения сатурнового стиха, с последующим отказом исследователя от своих выводов по причине их недостаточной доказанности строгими научными методами, – говорит о многом. Соссюр «постеснялся» своих анаграмм и не опубликовал труда едва ли не потому, что предмет в значительной части оказался за пределами строго научного обоснования, выглядел «антифонологичным», а то и «антилингвистичным». Поиск универсальных, математически предсказуемых

моделей звукового построения текста и взаимодействия в нем звучания и значения пока не дал существенных результатов. Опыт, накопленный филологией второй половины XX века в изучении звуковой организации текста, особенно в русле анализа отдельных стихотворных произведений и в связи с проблемой анаграммы, огромен (в России – работы Ю.М. Лотмана, Ю.И. Левина, В.Н. Топорова, Вяч. Вс. Иванова, М.Л. Гаспарова, Т.М. Николаевой и др.), однако до сих пор он не стал основой для обобщений в рамках отдельной филологической субдисциплины. Одна из причин такого положения – в неразработанности методик регистрации и описания объектов звуковой организации текста как системы. Осторожность исследователя звуковых форм текста, проявляемая в части обобщений и выводов, закономерна, поскольку роль научной интуиции до сих пор оказывалась в этой сфере значительно более весомой, нежели роль «предсказующих» математических и статистических методов анализа.

Утверждая, что «теории не может быть без фактов, а факт становится видным только при свете интуиции или непосредственного предчувствия», Б.М. Эйхенбаум относил эти слова и к «вопросу о звуках стиха»: «Вопрос о звуковой стороне стиха находится сейчас именно в том состоянии, когда нужно сделать видным факт, а тогда уже выяснится, что можно с ним сделать для теории» [Эйхенбаум, 1987, с. 325]. Г.О. Винокур, не оценивший глубины и точности интуитивных наблюдений В. Брюсова над звукописью Пушкина (его рецензия 1923 года была озаглавлена «Игра в науку»), со своей стороны не предложил других, более основательных «правил игры», в то время как своя «игра в науку» шла и на фланге «научной объективности» и строгих подсчетов, при том что оставалось неясным, какие именно элементы и приемы звуковой организации текста следует прежде всего принимать во внимание и в какой момент, в каком контексте считать их актуализированными и достойными статистического анализа.

Действительно, повторяемость в области звуковых форм речи сама по себе неизбежна в силу ограниченности знаковых средств. Отделить неизбежное, а потому непреднамеренное, случайное, от преднамеренного, побеждающего случай и превращающего случайное в необходимое, законное в звуковой организации текста – задача, которая привлекала целый ряд оригинальных исследователей, таких, как Л.П. Якубинский и А.М. Пешковский (работа последнего, посвящен-

ная частотности звуков русской речи и нацеленная на решение стилистических задач, до сих пор недостаточно оценена), С.И. Бернштейн и др. Между тем подсчеты «скопления» отдельных звуков в тексте, отклонений в частотности позволяли интерпретировать результаты исследования в основном в русле представлений об эмоционально-окрашивающем назначении эвфонии, в духе идеи «звуковых пятен» и «звукового аккомпанемента», прежде всего с опорой на изобразительную функцию звуковых единиц и в отвлечении от их конструктивной роли. К тому же, на таких маленьких «участках» текста, на которых действует конкретное созвучие, статистические данные не могут быть достаточно показательными: в этом случае, согласно замечанию М.Л. Гаспарова, «нам приходится иметь дело с малыми объемами, на которых статистика не работает» [Муравьев, 1989, с. 148]. М.Н. Муравьев, приводящий эту цитату, приходит в своем исследовании звуковых повторов Гераклита к достаточно радикальному выводу: «фонические явления имеют не частотную, не статистическую природу, а какую-то иную» – а именно, «позиционную» [там же]. С этим трудно не согласиться, особенно если учесть, что природа вещей вообще проявляется вне прямой зависимости от их количества, а частотность – лишь возможное свидетельство значимости. «Убежденность поэта в том, что в поэзии не бывает ничего случайного, опровергает ребяческие соображения некоторых литературоведов, полагающих, что “стихотворение может содержать в себе структуры, не связанные с его литературной функцией и воздействием”» [Якобсон, 1987, с. 83], а следовательно, указывает и на то, что «отдельные» явления в тексте могут быть ничуть не менее значимы, чем «массовые».

Ограниченная приложимость статистических методов к изучению звуковых форм текста [ср. Минералов, 1985] обусловлена и тем обстоятельством, что один и тот же звуковой повтор в языке может быть в известных условиях представлен и воспринят как неслучайный, принят за конструктивное начало текста, и наоборот, сочтен за незначимый там, где действует воля носителя языка, способного не только предположить, но, опираясь на собственную языкотворческую способность, услышать, что повторяющее перекликается или не перекликается с повторяемым, вступает или не вступает с ним в диалог. И если принимать за основополагающее утверждение Б.Н. Ярхо, что наука есть лишь «особая форма сооб-

щения (изложения), а не познания», а основную работу в познании выполняет творческое восприятие фактов – «интуиция, фантазия, эмоциональный тонус... наряду с интеллектом» [цит. по: Гаспаров, 2001а, с. 438], то объяснение «эстетической действенности каждого элемента литературного произведения» [там же, с. 436], в частности опирающееся на статистику, может быть успешным лишь в случае, когда хорошо известно, что же является этим самым элементом. Для понимания звуковой организации текста, а следовательно, и для ее дальнейшей статистической обработки вопрос об «элементах» становится, таким образом, основным¹.

Дело осложняется и тем, что сама установка на творческое переживание слова делает любой, даже «случайный», «неизбежный», например в силу грамматической или лексической повторяемости, звуковой повтор в поэтическом тексте значимым, эстетически действенным элементом конструкции. Тем не менее вопрос о роли, значимости повторения – вопрос характера межуровневого взаимодействия единиц текста, т. е. в первую очередь вопрос позиции повторяемого по отношению к другим элементам синтагматики, со всем их активным парадигматическим потенциалом. Очевидно, что сам текст способен предлагать специальные сигналы, указывающие на значимость повтора, создавать некую дополнительную систему координат, позволяющую актуализировать звуковой повтор, однако эта

¹ Показателен «отчет об одной неподтвердившейся гипотезе» М.Л. Гаспарова, согласно которой «в стихах Блока однородные последовательности ударных гласных встречаются чаще естественной последовательности», создавая эффект гармонизации стиха [Гаспаров, Скулачева, 2004, с. 226, 229]. Статистическое обследование анапестов Блока на фоне частотности ударных гласных в «естественной речи» привело к признанию: «Гипотеза о причинах благозвучия блоковских стихов не подтверждается: никакого специального внимания подбору однородных ударных гласных поэт систематически не уделял» [там же, с. 229]. Согласно М.Л. Гаспарову, отсюда следует, что такие случаи, как «О весна без конца и без края», – это «звуковые курсивы», которые делаются поэтом эпизодически, не «систематически», «только ради локальной выразительности» [там же]. Но возможна ли «систематическая выразительность», если сама природа выразительности как раз предполагает ощутимость эпизодического на фоне «систематического»? Предположение, что «искать причины благозвучия блоковского стиха нужно где-то в другом месте» [там же], заставляет задуматься и о пределах метода, и о самом предмете подсчета: достаточен ли накопленный в настоящее время эмпирический материал, чтобы однозначно указать на звуковые единицы, повтор которых в рамках определенных речевых структур оказывается «ощутимым»? Утверждение, что «ассонансы и аллитерации в русском стихе редки до статистической незначимости» [там же, с. 20], не означает ли, что статистическая значимость и значимость эстетическая находятся в более сложных отношениях, чем это предполагается, равно как и то, что недостаточно понята речевая природа самих явлений, называемых ассонансом и аллитерацией?

система – лишь система подсказок, в художественном произведении всегда не-единственная.

Как свидетельство методологических трудностей анализа поэтического текста замечательны откровенные колебания Л.В. Щербы в признании однозначности или многозначности речевого элемента в поэзии, отраженные в опыте анализа «Воспоминания» А.С. Пушкина. Очень существенно, что эта проблема поставлена Щербой в контекст идеи «неустойчивого равновесия» элементов при порождении текста, а также в контекст оппозиции ««слышимое/произносимое» – «написанное»». С одной стороны, по Щербе,

«сама форма, сам материал незыблемы по существу, и в восприятии (нормальном, конечно) может происходить лишь ослабление одних элементов и усиление других за их счет и, конечно, по-разному у разных индивидуумов. Так, несомненно, дело обстоит, например, в живописи, при с л у ш а н и и музыки и т. п. Так дело обстоит и в словесном произведении, полагал я, считая его природу исключительно звуковой. Поэт слышит звук, и этот звук один, в нем нет колебаний; но поэт не имеет других средств передать нам его, как это несовершенное письмо, которое наполовину скрывает от нас “божественный” звук. Отсюда необходимость толкования письма, перевода его в звук; истинное толкование в данном случае является единственным, и лишь дальнейшее толкование этого звука может быть множественно» [Щерба, 1957б, с. 31].

Однако непосредственно вслед за этим Щерба делает неожиданный поворот:

«Так думал я до сих пор. Но вот слова Ницше по поводу редакторской фразировки музыкальных произведений, приводимые А.Г. Горнфельдом... поразили и смутили меня. Ницше утверждает, что композитор в момент творчества и воспроизведения видит тонкие музыкальные нюансы в н е у с т о й ч и в о м р а в н о в е с и и. Если это так, то, может, и поэт не все слышит вполне отчетливо, а многое и у него находится в “неустойчивом равновесии”.

И я иду гораздо дальше. Мне кажется теперь, что слуховой образ поэта должен быть крайне неоднороден по своей яркости: некоторые элементы для него выступают с большой силой, и всякое малейшее отклонение в этой области он воспринял бы крайне болезненно; другие находятся в тени, а кое-что

он почти что и не слышит и, при условии сохранения общей перспективы яркости, готов принять разное. Такое понимание отвечало бы тому, что мы наблюдаем вообще в языке, где мы всегда можем различать важное, существенное и, так сказать, “упаковочный материал”... Это понимание объяснило бы и то, почему, как я говорю выше, в некоторых случаях я убежден в правильности своих толкований, а в некоторых – я колеблюсь и готов принять и иное. Не оттого ли это, что в одних случаях мы имеем дело с яркими местами слухового представления у самого поэта, а в других с более или менее безразличными.

Если все это так, то то, что я предполагал возможным в виде исключения – сознательное предоставление поэтом известной свободы толкования читателю, является в известных пределах нормальным для всякого *написанного стихотворения* [там же, с. 31–32].

Звуковая организованность текста неравномерна и потому, что является результатом взаимодействия разнонаправленных тенденций; конкретное звуковое средство текста, особенно поэтического, не может действовать постоянно как его доминантный принцип. Согласно Ю.Н. Тынянову, «стих обнаруживается как борьба факторов, а не содружество их» [Тынянов, 1993, с. 33], где одна конструктивная тенденция определяет речевое развертывание, вытесняя другую, точнее отодвигая ее в тень, чтобы впоследствии самой стать фоном для выдвижения новой. При этом взаимодействие-борьба определенных конструктивных принципов может сама становиться текстообразующим принципом, и, в свою очередь, едва лишь делается ожидаемой и предсказуемой, требует в художественном, особенно стихотворном, тексте того или иного системного противодействия и подрыва. «Антиномичность формы в данном случае заключается в том, что самая непрерывность взаимодействия (= борьбы) при однообразии его протекания автоматизирует форму. Поэтому изменение соотношения между конструктивным фактором и остальными – одно из непререкаемых требований динамической формы. С этой точки зрения форма есть непрерывная установка различных эквивалентов, повышающая динамизм. При этом *материал* может измениться *до минимума, нужного для знака конструктивного принципа*» [там же, с. 39]. Количественные исследования не способны ухватить именно такого рода знаки, будучи макси-

мально эффективными там, где речь идет о «сплошных» формах организации текста, прежде всего – канонических, где на протяжении всего текста не происходит системно-речевых «переключений» и его конструктивные факторы действуют равномерно, что особенно нехарактерно для текста поэтического¹.

В истории изучения звуковой организации поэтического текста выдающуюся роль сыграли работы Р.О. Якобсона. Программная статья «Лингвистика и поэтика» [Якобсон, 1975], спустя несколько десятилетий после работ О.М. Брика, Ю.Н. Тынянова, Б.М. Эйхенбаума, С.И. Бернштейна и др. открывшая западной традиции звуковые построения в поэзии как одновременно лингвистический и эстетический феномен, включила эту проблематику в контекст семиотики и теории текста. Между тем, в основном под влиянием идей Р. Якобсона, начались поиски закономерного в тексте как «геометрически правильного» – случаев, когда можно было говорить о различных видах симметрии звуковых конструкций [ср., например, Зюмтор, 2003; Shapiro, 1976; Thomas, 1991 и др.]. Мысль о том, что «организованное» – значит симметричное, в контексте явной или неявной аналогии поэзии и геометрии, с присущим ей духом «основополагающей неподвижности и успокаивающей достоверности» [Деррида, 2000, с. 446], – лейтмотив большого числа работ 60–70-х годов по анализу звуковой композиции стиха², а также некоторых современных исследований. В процессе «геометризующего» и «симметри-

¹ Ср.: «Текст при помощи ряда сигналов вызывает в сознании читателя или слушателя определенную систему кода, которая успешно работает, раскрывая его семантику. Однако с определенного места произведения мы начинаем замечать, что соответствие текста и кода нарушилось: последний перестает работать, а произведение им больше не дешифруется. Читателю приходится вызывать из своего культурного запаса, руководствуясь новыми сигнальными указаниями, какую-либо новую систему или даже самостоятельно синтезировать некоторый прежде ему неизвестный код. В этом последнем случае в текст включаются свернутые указания на то, каким образом это должно производиться. В результате текст дешифруется не некоторым синхронным кодом или кодами, а последовательностью кодов, отношение между которыми создает дополнительный смысловой эффект» [Лотман, 1996а, с. 125].

² В отношении стиля лингвистического мышления 60–70-х годов показательно необыкновенное пристрастие к хиастическим формулам в заголовках научных статей, когда вслед за «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry» Якобсона появились «The Meaning of Forms and Forms of Meaning» И. Легова, «The story of grammars and the grammar of stories» Р. де Богранда и многие другие, на фоне которых заголовки работы позднего А.К. Жолковского «Поэзия грамматики и прагматика поэзии» (со звуковой игрой гра – раг), выглядит как иронический вызов симметризирующему сознанию со стороны прагматической лингвистики конца столетия – «неправильно красивой», но оттого не менее изящной.

зующего» описания звуковой организации текста накоплены многие ценные наблюдения, однако косвенно они обнаруживают и то, что «правильным» звуковым построениям в одних случаях сопутствует не столько асимметрия, сколько «хаос» в других. Радость исследователя, который находит одинаковое число элементов «справа» и «слева», понятна: по крайней мере, это производит впечатление «неслучайности» и может считаться проявлением «глубинного», но еще не постигнутого закона. В итоге мы имеем сведения об эпизодической «правильности» расположения звуковых элементов в тексте на фоне огромного количества смущающих «неправильностей». Пространственная, геометрическая метафорика подсказывает представления о «верхе» и «ниже» текста, оси симметрии, золотом сечении и т. п., оставляя в тени то обстоятельство, что текст – прежде всего явление временное, протяженное, развиваемое¹. На опасность пространственных метафор в поэтике позднее указывал сам Р. Якобсон: «Намеренное или случайное забвение динамической сущности метра, неразрывно связанной с самим понятием стиха, – это ошибка, которая в работах по теории метра серьезно препятствовала правильной оценке взаимосвязи между движущим началом стиха и его фразировкой... Модные ныне пространственные метафоры в применении к метру грозят исказить природу стиха» [Якобсон, 1980, с. 247].

Ю.Н. Тынянов в «Проблеме стихотворного языка» предупреждал:

«Все пространственные аналогии, применяемые к понятию формы, важны тем, что только притворяются аналогиями: на самом деле в понятие формы неизменно подсовывается при этом статический признак, тесно связанный с пространственностью... То же и в терминологии. Беру на себя смелость утверждать, что слово «композиция» в 9/10 случаев покрывает отношение к форме как статической. Незаметно понятие «стиха» или «строфы» выводится из динамического ряда; повторение перестает сознаваться фактом разной силы в разных условиях частоты и количества; появляется опасное понятие «симмет-

¹ Ср. замечание М.Л. Гаспарова о том, что «разборы Р. Якобсона по грамматике поэзии... демонстративно равнодушны ко всему, что у нас называлось содержанием, и сосредоточены на расположении дифференциальных признаков фонем, падежей, глагольных форм и т. д. в стихотворном тексте. Именно на расположении, симметричном и антисимметричном: получающиеся узоры этого расположения и служат, по Якобсону, возбудителями эстетического наслаждения. Структуры, выявляемые Якобсоном, принципиально статичны: симметрия существует лишь в статике» [Гаспаров, 1995, с. 189].

рии композиционных фактов», опасное,— ибо не может быть речи о симметрии там, где имеется усиление.

Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции» [Тынянов, 1993, с. 26].

Текст (едва ли не всякий, но прежде всего художественный) – всегда интрига, цепь взаимозависимых изменений, система оправданных и обманутых ожиданий, предвестий и превращений, подхватов, опережений и возвратов, динамических всплесков, подъемов, спадов и обрывов, разгонов и торможений, развертываемых и свертываемых знаковых рядов. Как речевое целое текст образуется взаимодействием и взаимозамещением центрированных и фоновых элементов, попеременным усилением и ослаблением конструктивных и коммуникативных тенденций в их борьбе за право доминирования (ср. представление Р.О. Якобсона о доминанте, развивающее идеи Ю.Н. Тынянова и корректирующее многие положения «Лингвистики и поэтики» с позиций динамического понимания текста [Якобсон, 1996, с. 119–125]).

Другим искушением для фоностилистического исследования текста является стремление атомизировать конкретные звуки, с тем чтобы в дальнейшем суммарно представить их «распыление» в тексте, в духе представлений о параллельности звуковой и смысловой сторон текста, когда одна якобы вторит, «аккомпанирует» другой. Идея, согласно которой автор стремится «нагнетать» определенные звуковые качества, окрашивая текст в соответствующие смыслу эмоциональные тона и воздействуя таким образом на настроение читателя, освящена стойкой традицией. Она нашла свое выражение в классических работах А. Белого [Белый, 1929, 1934], знаменитой статье Л.П. Якубинского о «скоплении одинаковых плавных» [Якубинский, 1917]¹, в недавнее время – в исследованиях, выполненных в русле фоносемантической методики, разработанной

¹ Интересны иронические замечания, сделанные Л.П. Якубинским в 1921 году по поводу собственной работы 1916 года «О звуках стихотворного языка». Говоря о том, что, как он прежде утверждал, «звуки и звукосочетания “выражают” какие-то эмоции, содержание фонетики стиха зависит от эмоционального тона (прости, Господи) стихотворения», Якубинский добавил: «Об этом тоже много налепили, в том числе и я», – однако посоветовал эту статью почитать [Якубинский, 1986, с. 194–196].

А.П. Журавлевым [Журавлев, 1974], а также характерна для большого числа вариаций на тему «звука и смысла в стихе». Пионерское экспериментальное исследование А.П. Журавлева узаконило фоносемантику как раздел лингвистики и психолингвистики, пробудило интерес к семантическим функциям звуковых элементов, однако вело в направлении от звука к смыслу текста, минуя его конструкцию, в том числе рассматривая звуки вне их последовательного расположения. Устанавливаемые экспериментальным путем семантические ассоциации, вызываемые отдельными звуками, очевидно, могут иметь известное фоновое значение, временами воздействуя на восприятие текста, никогда, однако, не определяя его строения по существу.

Об опасностях, которые таит в себе атомарное представление звуков в стихе, предупреждал Б.М. Эйхенбаум, так писавший о Бальмонте и его опытах сознательной звуковой «инструментовки» текста:

«Он верит в силу отдельного звука, отдельной буквы. Для него “каждая буква... есть волшебство”, “каждая буква есть вестница”, “каждая буква – магия”... В такой теории слова-звука и слова-буквы нет, по-видимому, ничего опасного для поэзии, нет ничего с нею несовместимого. Но что, если эта теория, последовательно развитая со всем пафосом логики, приводит к разложению живой силы слова, превращает его в мертвую, внутренне ничем не скрепленную кучу звуков и букв? Культ звука и буквы вне слова как целого организма, вне внутренней его формы, губит самую сущность словесной стихии. Если звук-буква сам по себе, отдельно взятый, есть “угадание”, то слова не нужны, потому что тогда они – простые накопления этих звуков, умеющих жить и отдельно. Тогда слова можно и нужно составлять механически, комбинируя отдельные звуки вне традиций языка, вне его форм. Еще ступень – и звук окажется лишним, а “угаданием” будет буква или знак препинания» [Эйхенбаум, 1987, с. 324].

В последние десятилетия взгляд на звуковую сторону текста как процесс накопления и способ имитативного «усиления» значения критиковался неоднократно. Ж. Бодрийяр (речь, в частности, идет об интерпретациях строки из «Андромахи» Расина «Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?...» – «Те змеи, что шипят на ваших головах...») иронически рассуждает:

«Эти гремучие змеи – любимая погремушка лингвистики повтора и накопления означающих, которые обязательно имеют своей целью неведомо какой эффект на уровне означаемого: само означающее s-s-s-s-свистит и шипит, и чем больше будет этих самых “s”, тем сильнее “оно” свистит, тем больше здесь угрозы, тем “оно” выразительнее. Или еще: ...The faint fresh flame of the young year flushes From leaf to flower and flower to fruit... “Мы чувствуем, как в этих стихах Суинберна дует легкий ветер, хотя непосредственно в стихах он и не упомянут”, – пишет Иван Фонадь...» [Бодрийяр, 2000, с. 331–332].

Ср. у Г. Башляра:

«Нам кажется, что поэзия имитации, по существу, обречена оставаться поверхностной. От живого звука в ней сохраняется только его грубость и неловкость. Она воспроизводит лишь механику звучности, у нее не получается звучности по-человечески живой» [Башляр, 1998, с. 257].

Л.С. Выготский, утверждая, что «эмоции искусства суть умные эмоции», и рассматривая художественную форму «как активное начало переработки и преодоления материала в его самых косных и элементарных свойствах» [Выготский, 1968, с. 187–188], считал, что «можно на примере любого пушкинского стихотворения показать, что истинный его строй всегда заключает в себе два противоположных чувства» [там же, с. 280]. Монотоническое, притом образуемое вне всякой структурной организации, «окрашивание» текста противоречит и законам языка, и законам искусства: «Если бы стихотворение о грусти не имело никакой другой задачи, как заразить нас авторской грустью, это было бы очень грустно для искусства. Чудо искусства скорее напоминает другое евангельское чудо – претворение воды в вино, и настоящая природа искусства всегда несет в себе нечто претворяющее, преодолевающее обыкновенное чувство...» [там же, с. 308–309]. Банальное чувство – вовсе не то, что стремится передать искусство слова, ибо, по словам П. Валери, «необходимо усилие, чтобы избавиться от банальности» [Валери, 1993, с. 110]. Художественный текст – это не способ «передать чувства», а, согласно В.Б. Шкловскому, «способ пережить деланье вещи» [Шкловский, 1919а, с. 105]. Сходные мысли в достаточно радикальной форме высказывал в 1923 году Г.О. Винокур: «Слово может быть поэтическим, не вы-

зывая в то же время никаких эмоций» [Винокур, 1990, с. 28]. Ср. в «Проблеме стихотворного языка»:

«У многих напрашивается сам собою ответ, что слово стиховое отличается от слова прозаического особой эмоциональной окраской. Но этот ответ касается общего вопроса об эмоциональности искусства... Что же касается специфического вопроса об эмоциональности стихового слова, то здесь имеется соображение, которое в значительной мере отклоняет этот вопрос. Дело в том, что понятие ритма – решающее в данном случае – вовсе не обязательно связано с эмоциональностью... Понятие “художественной эмоции” гибридно, ибо переносит точку зрения с эмпирической эмоции на понятие “художественности”, а стало быть, ждет в первую очередь обоснования этого понятия и обращает нас снова к фактам конструкции. В этих фактах и условиях конструкции и следует искать ответа на интересующий нас вопрос» [Тынянов, 1993].

Б.М. Эйхенбаум специально обратил внимание на идею эмоциональной изобразительности применительно к изучению звуковой стороны текста:

«Эмоция “содержания” и эмоция творения, т. е. именно художественная эмоция, могут не совпадать и даже определенно не совпадают. Поэт, изображая грусть или радость, не переживает этих самых эмоций как таковых, а потому и звуки, если только они рождаются из его эмоции, не могут соответствовать этим чувствам самим по себе» [Эйхенбаум, 1987, с. 327–328].

Функции звуковых единиц в тексте не могут быть описаны вне их взаимодействия со средствами более высоких уровней его организации. В.В. Виноградов, осмысливая опыт поэтики 10–20-х годов XX века, писал: «Был такой момент в развитии русской формальной школы в литературоведении и в лингвистической поэтике..., когда она останавливалась и сосредоточивала свои научные и экспериментально-технические интересы только на фонетическом ряду, когда предполагалось, что поэтическое слово это и есть, в основном, – только “фонетический ряд”. Но скоро отсюда через изучение синтаксиса, ритмики, мелодики, интонации и композиции обнаружился широкий выход в область поэтических смыслов, поэтической семантики» [Виноградов, 1971, с. 42–43].

В этой связи важна и роль мотивированности знаков в структуре текста. Мотивация – это не всегда прямое соотношение между формой и смыслом, между

формой и формой. Тем более для изучения звуковой стороны текста важны опосредованные мотивационные связи звукового строения со словообразовательным, морфологическим, ритмико-синтаксическим, актуально-синтаксическим строением речи. «Художественная речь не столько использует потенциальную языковую экспрессивность фонетически мотивированных слов, сколько придает им свою, вторичную мотивированность. Любой многократный повтор звука или сочетания звуков в стихе, независимо от их собственной символической значимости, воспринимается как знак или образ смысла того сегмента речи, в котором он обнаруживается, и этот сегмент речи в целом становится экспрессивным, фонетически мотивированным» [Долинин, 1978, с. 127]. Реальный знак в тексте всегда выступает как многосторонне мотивированный, и одним из важных средств его мотивации является последовательность звуковых повторов, организованная в согласии с выделением и членением единиц более высокого порядка и сама активно формирующая синтагматику «словесных рядов».

Этим можно ограничить предварительные методологические соображения общего порядка, если не считать еще одного, заключительного.

Искомым для данной работы являются некоторые интенции расположения и комбинирования звуковых единиц, модифицируемые в речи применительно к конкретным творческим задачам. Однако путь и цель – не одно и то же. Перспектива, последовательность шагов, частные наблюдения для этой работы важнее обобщений и выводов. Избранный путь меняет идущего. Перспектива как принцип наблюдения и перспективизм – это действительно та «истина относительности», которая побеждает «относительность истины» [Делез, 1998, с. 38].

Некогда один из критиков Р. Якобсона говорил по поводу его статьи «В поисках сущности языка», что в ней нет ни слова о сущности языка. Однако именно наблюдение как поиск и процесс, объект наблюдения в его изменчивости, предмет, взятый не как заранее «приготовленный» для исследования, а существующий в динамике познания, – этот путь, может быть, только и способен подвести к ответам на вопрос о природе звука, становящегося языком, звука, из пустой материи превращающегося в «выразительное и говорящее бытие» [Бахтин, 1996, с. 8].

§ 3. Слово как звуковая длительность и его «про-изношение» в тексте

Из вихрей и противоборств возник
 Мир осязаемых
 И стойких равновесий.
 И равновесье стало веществом.

М. Волошин. Путиами Кашна

Не случайно лингвистикой владеет метафора, в которой соединяются *речь* и *река*. Речь описывается как течение, потому что слово переживается как длительность и целостность. В поэзии даже там, где внешне речь идет лишь о *реке*, есть основания видеть метафору *речи*:

Дождя **отвесная река**
 Без **БЕрегОв**, в **пределах** взгляда,
Впадая в **шелест листопада**,
Текла в изГИБАх **ветерка**.
 Она **текла** **издалека**
 И **останав**ливалась **где-то**,
 И, как в **мелодию** **кларнета**,
 В **объ**ем **вступали** **облака**.
 Я не **видал** **подобных рек**:
 Все эти **заводы**, **стремнины**,
 Мне **говори**ли: без **причины**
 В **них где-то** **тонет** **человек**
И лужи, **подные** **водой**,
Тяглась **вверх**,
Когда **казалось**,
 Что никому не **удавалось**,
Скляняться, **плача** **над собой**.
 (Ив. Жданов)

Известно, что поэты, произнося свои стихи, «растягивают» слова. «Поток речи» тормозится; текучая плоть слова, преодолевая гибкие преграды артикуляции, приводит их в согласное с нею движение. Речевая волна становится ощутимой во всей своей колеблемой силе, слово произносится «на ощупь», оно творится так, будто сама способность к речи явилась с этим словом впервые:

А сама-то величава,
 Выплывает, будто пава;
 А как речь-то говорит,
 Словно реченька журчит.
 Молвить можно справедливо,
 Это диво, так уж диво.

(Пушкин. Сказка о царе Салтане...)

Здесь речь – журчащая река, речка (то же – журчащий ручей), а слово – волна, оно молвится, плывет, величаво, справедливо. Волна – гульлива и вольна. Из этой стихии – льющейся и вдруг вздувающейся бурливо – рождается у поэта его видений своенравный рой.

Чувство слова, воплощенное поэтически, лишь яркий показатель того, чем живет речевое чувство любого носителя языка. Речевое артикуляционное движение, переживающее слово как длительность, по сути своей, всегда акт творчества и сотворчества слову. Как движение оно слишком прагматично. Человек жующий, глотающий, сморкающийся, несомненно, более рационален в своих движениях, нежели человек говорящий. Бескорытность – а это признак эстетической деятельности – присуща слову уже в силу того, что оно – элемент опосредованного действия, а потому – способно переживаться отстраненно от конечных целей этого действия. (Это означает, в частности, что именно символическая, репрезентативная функция, а не функция непосредственного воздействия, открывает возможность эстетического переживания речи.)

Слово и речь – пластичны. Эта пластика – не звуковой орнамент, не нечто случайно сопутствующее слову, а то, что составляет сущность слова как способа и формы воплощения духа (идеи, смысла). Звуковая субстанция речи (и ее графическое выражение) – всегда *energeia*, выдвигание, развертывание; ее «течение в изгибах ветерка», ее взрывы и внезапные остановки, способность впускать в свой «объем... облака» неожиданных звуков и смыслов делают ее действительно живой. На этом, в частности, настаивал П. Флоренский, видевший в слове живой «воздушный организм, сотканный звуковыми волнами» [Флоренский, 1999, с. 236–237], звуковое «развертывание некоторого внутреннего единства»: «Есть имена, звуки которых плавно восходят дугою, чтобы потом так же плавно низойти, или напротив, нисходят, чтобы подняться обратно... Напротив, есть имена, звук которых идет

зигзагом... Этот звук не описывает параболы, как диск, метнутый сильной рукою, а скорее вычерчивает ломаный путь...» [Флоренский, 1993, с. 180–181].

Не достаточно ли просто про-изнести – например: «Ползет паук», чтобы эти слова стали почти поэзией? Художник, да и всякий усердно говорящий, «смакует» слово. Процесс переживания слова как последовательности приводит к отысканию его семантического плана.

Чтобы вполне ощутить слово во всех его суставах, его внутренних изгибах, извилах, нужен повтор, дающий почувствовать, что происходит со словом при изменении его окружения, услышать его отзвуки в других словах. Форма вне повтора и повторяемости неосмысленна. Отсюда возникает потребность (обусловленная далеко не только необходимостью «связать» речь), в неоднократном повторении слова или его частей, «сквозном» распространении слова на целый текст или его фрагмент, в новом «озвучивании» слова применительно к новому смыслу, перебирании его суставов, расчленении и новом соединении. *Паук – рука (пальцы-щупальцы), паук – наука, паук – покачивается, паук – пугает, паук – и путь, и пути* и т. д. Этой способностью звука «разрастаться» в звуковые ряды и гнезда вызван к жизни звуковой повтор в поэтическом тексте:

Твоих волос не смел поцеловать я,
Ни даже сжать холодных, тонких рук,
Я сам себе был гадок, как паук,
Меня пугал и мучил каждый звук...

(Н. Гумилев. «Я помню ночь, как черную наяду...»)

Ср. в прозе поэта:

По стене пробежал *паук*, и внимание его погло^тилось движением его лапок, быстро передвигавшихся по белой известке. *Паук* на минуту заменил ему его собственное, такое надоевшее «я». Но только на минуту. Вот уже *паук*, покачиваясь на неизвестно откуда взявшейся тонкой, все удлиняющейся нити, исчез в трещине пола. Но здесь, в бетонной камере, не было и не могло быть никаких пауков (И. Одоевцева. *Оставь надежду навсегда*).

Ср. в стихотворении «Паук» В. Шаламова:

Ведь *паутина* – это **крыль**ья,
 Остатки **крыль**ьев *паука*,
 Его *повисшая* в *бессилье*
 Тысячеланая *рука*.

И вместо неба – у застрехи
Капкан, растянутый в **углу**,
 Его кровавые *потехи*
 Над мертвой мухой на *полу*.
 Кто сам он? *Бабочка*, иль муха,
 Иль **голубая** стрекоза?
 Чьего *наук* лишился **слуха**?
 Чьи **были** у него **глаза**?

«Ползучее» вокалическое движение *аУ* (варьируемое как *ау, уА, Уа*), сцементированное согласными П/Б и К/Х, создает цепочку превращений *наука*. Повтор *гл-/кл-/хл-*образных слогов (*крыль*ья – *крыль*ев – *углу* – *голубая* – *паук* лишился – *слуха* – *глаза*) вплетает сюда противоположный, «крылатый» мотив, извлекающий из паука легкую глазастую голубую стрекозу¹.

Слово, по замечательному выражению А.А. Потебни, «есть готовое русло для течения мысли» [Потебня, 1990, с. 313]. Это может означать не только то, что внутренняя форма подсказывает «место» слова в составе мысли, а мысль не может избежать этого «готового русла», но и то, что само слово, взятое как протяженность, – воплощенное течение, становление, переживаемый «изгиб» (на что Потебня обращал внимание в меньшей степени). Будучи результатом встречного движения – внутренней, сокровенной речи к звуку и звука к «несказанному» смыслу, «мысль... совершается в слове» [Выготский, 1982, с. 307].

¹ Сочетание *тысячеланая рука*, возможно, следует читать как *тысячепалая рука* (тогда во всех публикациях «Паука» в сборниках стихотворений В. Шаламова допущена и повторяется опечатка)... Однако поэтическая логика и логика рациональная не всегда согласуются. Против этой версии свидетельствует другое стихотворение Шаламова: *Я здесь живу, как муха, мучась, / Но кто бы мог разъединить / Вот эту тонкую, паучью, / Неразрываемую нить? // Я не вступаю в поединок / С тысячеруким пауком, / Я рву зубами паутину, / Стараясь вырваться тайком. / И, вполовину омертвелый, / Я вполовину трепещу, / Еще ищу живого дела, / Еще спасения ищу. // Быть может, палец человеческий / Ту паутину разорвёт, / Меня сомнёт и искалечит — / И все же на небо возьмёт.* Если в «Пауке» *пальцы* и *лапы*, во всяком случае имплицитно, синонимичны, то здесь – *тысячерукий паук* и *палец человеческий* скорее противопоставлены. Тем не менее звуковая взаимобратимость *пальцев* и *лап* вполне закрепляется в контексте той устойчивой шаламовской «словесной паутины», в центре которой – *наук*.

Творение речи связано с обостренным ощущением членораздельности слова за счет его смыслового и звукового «примеривания» к внутренним «изгибам» переживающей и познающей души и другим словам и позициям во фразе. «Звуки человеческой речи (именно как моменты единой речи) – это интериоризированные (точнее, еще не обнаруженные) действия по отношению к предметам внешнего мира» [Библер, 1993, с. 165]. И творческое «торможение речи», и углубление рефлексии по поводу произносимого выражаются в закономерном возвращении сознания к тому, что и как сказано говорящим (говорящими) прежде, в рамках единого контекста общения, со своего рода накоплением сказанного. Поэтому звуковое строение речи, образующей текст, – это всегда повтор, в том числе и непреднамеренный, определяемый вероятностными возможностями языка, но в творимом тексте уже требующий своего рассмотрения как потенциально эстетически значимого. Речь, будучи пережита как длительность, непрерывность (а поэтический текст не просто предполагает это, но требует этого), превращает всякую случайность в необходимость.

В *фанфароне* живет фараон, звучат *фанфары*, он круглый и броский, как *фары*, к тому же предмет называем с брезгливым «фанфа», – редупликация «узаконивает» здесь эмоциональную и звуковую изобразительность, где *фа-фа* опосредовано еще и «защищающим» нос *ан*.

Иезуит такой же скользкий и изощренно мимикрирующий, как и его артикулируемая звуковая цепь:

В томате вьется скользкий иезуй,
 Да корчатся огромные соленые зудады...
 (А. Крученых. *Весна с угощением*)

В «иезуите» нет даже тени избытого этим словом первоначально мотивирующего Имени. Здесь только гримаса натянутой лживо-любезной улыбки с тем же зловещим зубным «зу»: «Хищное *зуи* скалится из опасных слов – *иезуит* и *казуистика*. С казуистикой всё еще не совсем ясно: штука темная, философская; видимо, зловредная. А про зловредность иезуитства прямо глаголет толковый словарь: двуличие, коварство» (Вл. Цветов. Дон Иниго Лопес ди Оньяс де Рекардо Лойола). Ср. замечание об «*иезуитской казуистике* и логической эквилибристике ленинских теоретических построений» [Мамардашвили, 1999, с. 16].

У Достоевского *иезуит* и *казуист* обнаруживают почти нерасторжимую связь:

- – Алешка, Алешка, каково! Ах ты, *казуист*! Это он был у *иезуитов* где-нибудь, Иван. Ах ты, *иезуит* смердящий, да кто же тебя научил? Но только ты врешь, *казуист*, врешь, врешь и врешь... (*Братья Карамазовы*).
- Друг мой, я хотел только тебя рассмешить, но клянусь, это настоящая *иезуитская казуистика*, и клянусь, все это случилось буква в букву, как я изложил (Там же).

Ср.:

- Паскаль с силою восстал против *иезуитов*, отвергая их политику, обличая их в искажении нравственности, подвергнув их мелочную *казуистику* высшему и точному анализу (*В. Розанов. Паскаль*).
- «О душевное равновесие, я обрел тебя вновь. Вы же, Петр Федорович, желаете, чтобы я опять его потерял. Ради чего? К чему эта *иезуитская казуистика*?» (*Саша Соколов. Палисандрия*).

Иезуит – звуковая конструкция, сама по себе неестественная для фонотактики русского слова, она как бы выворачивает естественный звуковой ряд наизнанку, предполагая и неестественную артикуляцию, и элементы неестественной мимики, в русле обратной связи «мимика – эмоция» семантизируя их как «гримасу хитрости и злобы». Однако именно через созвучие оно обнажает свой пластический рисунок, представляя его как безусловно значимый¹. Ср.: *Но такие вещи живут в первоначальной чистоте только в головах создателей и то только в первый день провозглашения. Иезуитство политики на другой же день выворачивает их наизнанку* (Пастернак. Доктор Живаго).

Можно сказать, что стоит лишь ненадолго «остановиться около слова» – и оно начинает требовать своего со-творения с помощью звуковых параллелей и расщеплений: *Вот тоже интересное слово: конец. Вроде коня и гонца в одном. Облако пыли, ужасная весть* (В. Набоков. Музыка).

Русская *речь* неотделима от *реки* так же, как этимологически законно *дух* неотделим от *дышать* и как «случайно» *право* неотделимо от *лева*, как неразлучны *холод* и *лед*, *холод* и *голод*, *город* и *дорога*, *зверь* и *реветь*, *поле* и *воля*, *ухо* и *слух*,

¹ Не случаен призыв одного из иезуитов «освободить слово “иезуит” от... культурного рабства» [Фарузи, 1991, с. 207], обусловленного семантически мотивирующими его звуковыми формами.

олух и *лопух* (чуть дальше – *холуй* и *лох*); *болван* и *балбес* (здесь же – *оболтус*, *балда/обалдуй* и, снова, *лопух/лопоухий*).

То, что зафиксировано в письменной речи с помощью звуковых повторов и столкновений, – лишь частные свидетельства того, что непрерывно совершается в живой практике носителей языка. Звуковая пластика слова, как и ее индикатор – звуковой повтор, не столько «носитель смысла», сколько механизм «поиска смысла» [Шаламов, 1976]. Слово неустанно занято поиском смысла. Оно живо челночной связью между миром звуков и миром искомого смысла, воспроизводящей, по выражению Р. Якобсона, язык *in statu nascendi* [Якобсон, 2000a]. Ср.: «Звукоречь – сверкающий причудливый рисунок кристально чистого льда, оставшийся во внутренней речи, в «до-языке» и не нашедший полной реализации, звук “без слов, но живой”» [Новиков, 1982, с. 138]¹. Ф.И. Буслаеву принадлежит знаменитое определение: «Всякое замечательное в литературе явление есть как бы новая попытка творчества в языке, есть возрождение той же самой силы, которая первоначально двинула язык к образованию» [Буслаев, 1848, с. 8]. Спустя столетие философ, комментируя эстетику Хайдеггера, скажет: «Замышление поэтического творения зависит от прежде проторенных путей, какие нельзя задумать наново, – это предначертанные проторенные тропы языка. Поэт столь зависим от них, что язык поэтического творения способен достигать лишь тех, кто знает язык, на котором оно написано» [Гадамер, 1991a, с. 115]. Слова, звучащие аллюзией к В. Хлебникову, поставившему *слово* в ритмическую, структурно-слоговую и синтаксическую параллель с *тропой*:

И много слов их ждет прошепанных,

И много *троп* ведет *протопанных*.

(*Виля и леший*)

Отдельное слово – еще не путь, а лишь подсказка пути. Внутренняя звуковая

¹ Ср. у Вяч. Иванова о поэтических глоссолалиях: «Связанная с определенным языком общностью фонетического строя, эта членораздельная, но бессловесная звукоречь является собою потуги родить в сфере языка слово как символ “заумного” образа – первого, вполне смутного представления, ищущего выкристаллизоваться из эмоциональной стихии. Тот факт, что поэтическое творчество начинается с образования этих туманных пятен, свидетельствует, что поэзия – поистине “функция языка” и явление его органической жизни, а не механическая по отношению к нему деятельность, состоящая в новых сочетаниях готового словесного материала: поэт всякий раз филогенетически повторяет процесс словорождения» [Иванов Вяч., 1995б, с. 242–249].

пластика слова – залог его способности продолжать и предсказывать продолжения речи. Появление в речи слова с определенной сегментной и просодической структурой может быть связано с его непосредственным моторным, артикуляционным переживанием как выразительного и изобразительного жеста, с актуализацией определенных компонентов мимического выражения, но еще вернее – с теми движениями и изгибами души, предцирующими жестами, еще только нащупывающими форму своего внутреннеречевого осуществления. Поэтому бессильно не только изолированное – не «продолженное» – слово, но и слово, лишенное своих отражений в других словах, не повторяемое (хотя бы и не вслух). В этом смысле важно не только из чего состоит слово, но и, особенно, что оно провозирует, в нем самом следует за чем и где, в какой форме это следование обнаруживает аналогию. Уместно вспомнить утверждение Н.С. Трубецкого, что «каждое слово как структура всегда представляет собой нечто большее, нежели только сумму его членов (= фонем)» [Трубецкой, 2000]. «Для фонем в тексте и вообще в составе экспонентов знаков существенно отношение порядка, т. е. предшествования/следования» [Касевич, 1986, с. 6].

Лексикоцентрический (логоцентрический) взгляд на язык, автономизирующий слово, легко уводит от представления о нем как явлении «длящемся» и образующем длительности. Глубокую критику этой стороны потебнианской традиции – едва ли не основной в истории русской лингвистической эстетики – дал В.В. Виноградов: «Потебня даже целостные художественные произведения рассматривал по аналогии со «словом», тем самым упрощая имманентный анализ их структуры вплоть до устранения проблемы композиции. Психологическая генетика уводила исследователя от наблюдений над динамикой словесных сцеплений. Смотря в корень слова и в его «образ», Потебня упускал из виду другие структурные формы его (например, фонические, синтагматические). И пренебрежение к «плоскостной» конфигурации слов, органически связанное с психологическими методами изучения, мстило за себя тем, что от Потебни и его последователей скрывалась живая словесная ткань художественных произведений – во всем разнообразии своих конструктивных объединений» [Виноградов, 1980а, с. 253].

Нельзя забывать, что «кроме форм языка существуют еще и формы комбинаций этих форм» [Бахтин, 1996, с. 184]. Семантика звуковой организации текста

неотделима от фонотактики. Вопрос о функциональной перспективе звуковой стороны речи и текста приводит, таким образом, к вопросу о форме и конфигуративных особенностях звукового повтора и, далее, его соотносительности с линейным распределением и соединением единиц более высоких уровней структуры языка.

§ 4. О «внешнем» и «внутреннем» чтении. Текст как фонографический ряд

Балкон, наклон, подкова, конь, балкон,
Дубки, чинары, медленные вязы...
И букв кудрявых женственная цепь...

О. Мандельштам. «Еще он помнит башмаков износ...»

Исследования звуковой организации текста, равно как и многие исследования в области фоносемантики, уже давно, и часто «по умолчанию», руководствуются принципом рассмотрения буквы как онтологически вторичной, но психологически первичной субстанции по отношению к звуку, когда речь идет о фонологии языка, воплощенной в письменной форме, в тексте. На фоне классической фонетики такой подход выглядит если с оговорками и узаконенной, но все же ересью. Лингвистика текста обычно оставляет выбор в пользу фонемы или графемы на совести исследователя, все-таки признавая, что графическая субстанция пусть и «незаконно», но неизбежно вторгается в область восприятия, воспроизведения и порождения текста. В настоящей работе, рассматривающей звук как композиционное текстообразующее средство, предпочтение отдается тем методикам, которые выбирают букву как наиболее адекватный экспонент мыслимой, фонологической реальности, по сравнению с акустически понимаемым звуком как субстанцией слишком зыбкой и коварной, чтобы рассматривать ее в качестве строительного материала текста.

Сказанным можно было бы и ограничить часть методологического комментария к работе, посвящаемую проблеме звукобуквы как простейшей данности фоностилистики текста, если бы не традиционная болезненность вопроса, требующего тем большего внимания, что речь идет о «фонодисциплине». Поэтому имеет смысл изложить аргументацию в пользу «звукобуквенного» подхода к тексту более подробно.

Уместно напомнить рассуждения Г. Гадамера, которые касаются художественного текста как «текста по преимуществу»:

«Выдвигаемый мною тезис состоит в том, что произведение художественной литературы своим бытием в известной степени предназначено для “внутреннего уха”. “Внутреннее ухо” улавливает идеальный языковой образ – нечто такое, что услышать невозможно. Ведь идеальный языковой образ требует от человеческого голоса невозможного – именно в этом и состоит специфика бытия литературного текста. Идеальное неизбежно дает о себе знать при попытке прочитать или произнести что-то вслух. Располагая собственным голосом, присущими ему определенными возможностями модуляции и ударения, мы все же оказываемся под действием случайного.

К чему же мы пришли? К письменному тексту, который опережает язык, причем недостижимо! “Литература” не отстает неминуемо от языка, как это казалось при первом подходе. Напротив, литература, хотя и является произведением художественной словесности, выступает в этом качестве как письменный текст, который опережает любое свое звуковое воплощение... Существует обширная литература, прежде всего лирика, которую нельзя читать вслух, поскольку говорение становится здесь говорением-внутри-себя» [Гадамер, 1991б, с. 134–135].

Известно, что поэты, в том числе и поэты – исследователи стиха, неисправимо путают звук и букву. Такое положение едва ли объяснимо их лингвистической некомпетентностью: В.К. Третьяковский, первым из русских языковедов требовавший строгого разграничения звука и буквы, так же убежденно исповедовал графический принцип в рифме.

М.В. Ломоносов применительно к звуковому строению стиха говорил о «письменных» и «стремился установить для поэзии идеальную фонетическую норму: “произнесение в штиле” должно склоняться “к точному выговору букв”, чего не требуется от практической, разговорной речи» [Тынянов, 1977, с. 239–240]. Среди поэтов-стиховедов, очень непоследовательно различавших букву и звук, были образованнейшие люди XX века – В. Брюсов¹, А. Белый, Г. Шенгели¹. В этом –

¹ В основном это касается практических разборов Брюсова. Ср., однако: «Общеизвестно, что буквы и звуки – вещи различные; различие их происходит оттого, что звуков очень много в языке. Если для каждого звука, который мы произносим, создавать осо-

свидетельство особенностей творческого, «текстообразующего» речевого мышления, фонематичного по существу, а потому ориентированного, особенно в жанрах книжно-письменной речи, не на акустическую субстанцию непосредственно, а в первую очередь на графему, которая благодаря фонологическому (морфологическому) принципу русской орфографии позволяет с помощью письма стабилизировать представления о звуковых единицах языка и текста, где «графический образ выступает в качестве означающего, а фонема – в качестве его означаемого» [Якобсон, 1985, с. 65].

В области звуковой организации текста наиболее исследованным объектом является рифма. Вопрос о влиянии графического фактора на звуковую композицию текста становится особенно важен, когда речь идет о границах между «правильным» и «неправильным» созвучием – точной и неточной, неточной и приблизительной рифмой. Влияние графического фактора сказывается здесь в том, что «между рифмой неточной и приблизительной нельзя провести безусловной, незыблемой границы» [Жирмунский, 1977, с. 355], и это ощущение неточности возникает прежде всего в тех случаях, когда созвучие «нефонологично», будучи неявно соотнесено с морфемой, в частности с окончанием [ср. Якобсон, 1999]. Так, совершенно неравноценными по своей точности являются пары рифм: *гонима – палима* и *гонима – палимо*; *кинем – синем* и *кинем – синим*; *стужа и лужа* и *стуже – лужи*. По словам В.М. Жирмунского, «в языковом сознании грамотных людей графические представления обладают, несомненно, чрезвычайной прочностью и силой»; и поэт, и всякий носитель литературного языка, – это «конечно,

бую букву, то наш алфавит оказался бы очень обширным. С развитием языка в силу исторических причин произношение менялось и разные звуки или ослабевали, или выпадали и вообще подвергались различным изменениям; и поэтому правописание всех языков, в том числе и русского, не соответствует произношению: пишут одно, а произносят другое. При изучении эвфонических явлений мы исследуем то, что произносим, а не то, что пишем» [Брюсов, 1955, с. 281–282].

¹ Так, Г. Шенгели в одном случае отказывается видеть йот в Я, Ё, Ю, Е: «Если мужская открытая рифма кончается двумя гласными (то есть ударному гласному предшествует гласный безударный), то и безударные гласные, и предшествующие им согласные могут не совпадать; например, “МОЯ – лезВИЯ”. Также вполне правильно рифмовать “МОЯ – ручЬЯ” “ДАЮ – бельЮ”, где в одном слове два гласных, а в другом мягкий знак и гласный. Практика допускает мужские открытые полурифмы: “заРИ – мОИ”, “любЛЮ – поЮЮ”» [Шенгели, 1960, с. 243]. В другом же случае, несколькими абзацами ниже, он пишет: «Также правильно “АД – ЯД”, ибо во втором слове есть “йот” “йад” и “а”, созвучное “а” в первом слове, так что опять совпадают два звука “АД – йАД”» [там же, с. 244]. Противоречия, объяснимые лишь «звукобуквенным» слухом поэта.

не ученый фонетик: для него... факты правописания в значительной степени скрадывают факты произношения или, по крайней мере, влияют на их истолкование» [Жирмунский, 1977, с. 308].

Еще более жесткий диктат графики был характерен для русской рифмы XVIII века и, согласно М.Л. Гаспарову, был преодолен в русской поэзии лишь в середине XIX в., в результате исчерпанности рифменного репертуара [Гаспаров, 1984а]. Однако можно сомневаться, что это повлекло за собой кардинальную переоценку роли графемы в поэтическом тексте. Скорее имело место снятие запрета на уподобление в рифме различных «близкозвучных букв» (а – о; и – е; б – п; ж – ш; ч – щ и т. п.). Поэту несвойственно «бунтовать» против буквы (уникальны на этом фоне попытки применения «фонетического письма» или своеобразной фонетической транскрипции в тексте поэтом А. Чичериным – см. [Панов, 1967, с. 413] – и эксперименты А. Квятковского, – преимущественно эпатажные и не нашедшие никакого продолжения в художественной практике), – «попытки создать “стихи для слуха” остались без последствий» [Гаспаров, 1984а, с. 239].

Письменный язык, конечно, не есть собственно язык графики. «Графика – это всего лишь *terminus technicus*, обозначающий инвентарь письменных знаков, необходимых для изложения устных высказываний» [Вахек, 1967а, с. 525]. Иное дело – орфография, которая выступает как «своеобразный мостик между двумя языковыми системами – письменным и устным языком, набор соответствий между отдельными элементами обеих систем» [там же].

И.А. Бодуэн де Куртенэ, один из основателей современной фонологии, справедливо указывал: «Вполне грамотный человек, объективизируя во внешнем мире это мыслимое по части языка, видит его прежде всего написанным, т. е. читает воображаемое, оперирует оптическими самовольными галлюцинациями» [Бодуэн де Куртенэ, 1963, с. 212]. «Читая, мы проговариваем». Что это значит? Очевидно, то, что звучание воплощено в письменной форме как нечто неотторжимое от нее и одновременно требующее индивидуальной реализации, личного артикуляторного переживания. С другой стороны, в момент «внутреннего чтения» потенциально звучащее, будучи объективировано в графеме как знаке фонемы, превращается в индивидуально интерпретируемый факт организации

текста, не становясь реальной, по законам устной речи образуемой, акустической субстанцией.

Фонематичность русской орфографии в этом смысле кажется главным аргументом в пользу «звукобуквы» как строительного материала текста. «Взыскание смысла» направляет руку пишущего по-русски и с детства внушает ему, что не в написании и не в звучании самих по себе уместается смысл, а в том, как написанное соединяется со звучащим. Это означает, что выбор звуковой формы есть отбор элементов именно в той области, которая принципиально поддается графическому воплощению. И наоборот, то, что не поддается нормативному графическому (орфографическому) отображению, не может оказаться в центре фоностилистического анализа и должно быть отнесено на периферию фоностилистики языка.

Таким образом, своеобразная власть графики (орфографии) над звучанием обеспечивается ее более надежной ассоциированностью в русском сознании со смыслом, нежели это характерно для слишком индивидуальной, а потому капризной, «вздорной» акустики и артикуляции. Стоит напомнить яркую формулировку С.И. Бернштейна: «Поэзия, как таковая, не нуждается в полноте материального звучания» [Бернштейн, 1927, с. 31]. В том числе, поэтическая речь «может отменить (лишить функций) любые звуковые отличия, хотя бы в бытовой речи их работа и была совершенно необходима» [Панов, 1993, с. 135]. Кажется, отсюда следует, что игровое и поэтическое сознание, часто создающее собственную морфологию слова, не может считаться и последовательно фонологичным. Поэтому фонема *sub specie graficae*, психологически закрепленная или модифицированная орфограммой, представляется достаточно надежной речемыслительной реальностью.

«Звучащее» превращается в факт языка и полноценно осознается его носителями прежде всего благодаря языку письменному, в частности благодаря орфографии. «Можно без колебаний признать, что до тех пор, пока язык реализуется лишь в устных высказываниях (то есть пока данный языковой коллектив еще не произвел никаких письменных высказываний), акустическая субстанция не привлекает внимания и остается в тени, поскольку рассматривается как нечто несущественное» [Вахек, 1967а, с. 531]. Одна из причин отступления акустики перед натиском графики в письменной речи имеет психофизиологическую природу: «из всех сен-

сорных каналов зрительный является наиболее мощным и способным отображать проекцию других каналов» [Жинкин, 1998, с. 86]. Так, значительную роль буквенной формы и колебаний между звуком и буквой, самым различным образом выражающихся при установлении ассоциаций, отмечает Ю.Н. Караулов, обобщая опыт РАС [Караулов, 2002, с. 770]. В итоге, вовсе не беспочвенным, хотя и радикальным выглядит такое утверждение: «Распространение книг, а равно и привычки читать и писать должны были постепенно ослабить слуховое и усилить визуальное восприятие текстов, то есть заменить звуковое существование текста существованием графическим» [Женетт, 1998, с. 341].

Поэт В.Т. Шаламов, описывая процесс порождения текста, противопоставляет «мозговые центры» устной и письменной речи, подчеркивая доминирующую роль последнего. «В тетрадь стихи попадают путем письменной записи. Эта фиксация и своеобразна, и подвержена другим законам, чем просто устная речь. Мандельштам, Маяковский набалтывали свои стихи, расхаживая в комнате или по городу. Центр письменной речи находится не там, в мозгу, где центр устного слова. Звуковой сигнал из гортани, с губ должен вернуться в мозг и появиться уже в виде записи на бумаге. Тут выявляется и чисто контрольный механизм, не всегда записываешь точно, что написано, наговорилось» [Шаламов, 1996, с. 439].

Результатом воздействия графического фактора на восприятие и порождение письменной, особенно поэтической, речи является формирование в ней целого ряда средств, выступающих в качестве субститутов интонационно-акустических средств устного общения. Известно, что В.В. Виноградов, следовавший Бодуэну и отвергавший, вслед за С.И. Бернштейном, принципы «слуховой филологии» Сиверса и его последователей, считал, что в качестве субститута интонации художественный текст использует особую систему знаков «письменно-зрительного языка», которая, по его мнению, является «далеко не совпадающей и даже не соотносительной с интонационно-смысловой системой произносительно-слухового языка» [Виноградов, 1958, с. 15; ср. Клюканов, 1983].

Превращение устного речения в факт литературы действительно связано с его существенным переосмыслением как явления письменного, книжного языка. Это, по-видимому, выразилось и в «оречевлении» музыкального начала поэтической речи – первоначально синкретической формы коммуникации. «Музыка»,

конечно, не могла быть утеряна поэзией, но средством ее восполнения стал не звук вообще, а звук языка – членораздельный и связанный со смысловозначением элемент, имеющий графический субстрат; «точки и запятые, рифмы и периоды должны были заменить, определить и заполнить все то, что раньше... выражал живой голос самого певца» [Гердер, 1959, с. 195]. Говоря о необходимости «понимания стиха как языкового знака *sui generis*», в связи с идеями Ю.Н. Тынянова, Г.О. Винокур добавляет: «Менее всего следует пугаться при этом, что такое понимание дела заставляет нас оперировать данными чисто графического характера. Пора, наконец, понять, что буква есть такой же знак, как и звук» [Винокур, 1990, с. 85].

Замечательно, что Л.В. Щерба, считавший, что орфография сковывает творческую волю автора и является «проклятием для поэта», одновременно высказывал мысль о «благодетельности» графики, создающей в поэзии возможность неединственного «перевода письма в звук» [Щерба, 1957б, с. 32]. В работе «О служебном и самостоятельном значении грамматики...» он утверждал: «Нужно прежде всего различать у русских, т. е. у говорящих и пишущих на общерусском литературном языке, два языка: один слышимый и произносимый, а другой написанный, которые находятся один к другому в известных отношениях, но не тождественны – элементы одного не совпадают с элементами другого» [Щерба, 1957а, с. 11–12]. По словам В.В. Виноградова, «Л.В. Щерба быстро осознал односторонность слуховой филологии и возвратился к более правильной точке зрения И.А. Бодуэна де Куртенэ, признававшего равноправие письма и звучащей речи» [Виноградов, 1958, с. 14].

Намеченный Л.В. Щербой принцип неединственного перевода письма в звук в зависимости от характера и типа речи заслуживает особого внимания. Он позволяет взглянуть на звуковые единицы текста как некие двусторонние сущности, способные соотноситься друг с другом двояко – на основе: 1) орфографических аналогий и 2) акустического их сходства единиц в потоке звучащей речи. В таком случае текст как объект фоностилистики мог бы быть описан двумя путями: как сходные по составу гласных могут трактоваться, с одной стороны, слова *белить* и *пилить*, *жилá* – *женá*, *оргáн* – *аркáн* и, с другой стороны, *велít* – *вэ́рит*, *перíна* – *пеликáн*, *оргáн* – *óрган*.

Совершенно объединить эти две точки зрения невозможно, и для конкретного исследования нужно выбирать одну, что, учитывая известную нестабильность фактора фонографемы, колебания между фонетико-произносительным и фонемно-графическим полюсами звуковой организации текста, в ряде случаев, несомненно, ведет к потерям и упрощениям в анализе. Однако ориентация на фонографический критерий выделения звуковых коррелятов, учитывая фонологичность русской орфографии, все же представляется менее радикальной и в большей степени отражающей психологическую субстанцию фоностилистики творимого текста. Заметим, что и непроходимой пропасти между этими двумя подходами в понимании звукового сходства нет, поскольку и акустико-произносительный план текста обращен к тому же началу – фонологическому. Фонологичность русской орфографии обеспечивает ей одновременно прочную связь и со звуковым, и со смысловым «мирами» языка, не позволяя ни пренебречь одним из этих «миров», ни «раствориться» в каком-либо из них. Вероятно, «слух» поэта и адресата поэзии более «фонологичен», нежели слух носителя «практического языка», поскольку звучание речи не является поэту в отрыве от ее графической картины, а всегда сопутствует ей. Можно сказать, что поэты ([по]эты, а не [пΛ]эты!) «видят» звуки и «слышат» их начертания, и залогом тому со стороны русской орфографии служит ее фонематический (фонологический, или морфологический) принцип.

Поскольку подобная двуполосность звуковой организации текста, особенно поэтического, проявляется неравномерно, степень актуализации/деактуализации графического и слухового факторов в различных жанрах литературы, конкретных идиостилиях писателей нелегко установить. Естественно было бы предположить, что наиболее сильное воздействие произносительно-акустического момента на звуковую организацию произведения должна обнаруживать устная поэтическая традиция. Однако совершенно очевидно, что этого не происходит. Это, в частности, демонстрирует фольклорная рифма, где созвучия сопротивляются антифонологичным сближениям редуцированных гласных, стремятся к морфологической коррелятивности и фонологической точности. Так, *Кончил дело – гуляй смело* – абсолютно корректная фольклорная рифма, однако экспериментальная конструкция *Кончу дело как хотела* будет

скорее отторгаться и выравниваться на –О, т. е. последнее слово даст окончание среднего рода: *Кончу дело как хотело*, в то время как в конструкции *В конце дела гулять хотело*, напротив, первое окончание навязет семантику второму: *В конце дела гулять хотела*, а возможно – и наоборот: *В конце дело гулять хотело*. «В точных и неточных рифмах пословиц, поговорок, загадок гласные почти всегда скрупулезно совпадают», – отмечает Д. Самойлов, постоянно подчеркивая, что «народная поэзия понимает рифму в ее подлинной смысловой ассоциативной функции»; такая рифма «не только созвучие слова со словом, но и созвучие смысла со смыслом» [Самойлов, 2005, с. 92–103], созвучие морфемы с морфемой [ср. Якобсон, 1999; Федотов, 1971].

Обнаруживается парадоксальное обстоятельство: фольклорные созвучия, вопреки устной форме бытования текстов, правильнее представлять если не в фонологической, то, по крайней мере, в фонографической записи, поскольку фонетическая транскрипция, особенно с учетом едва ли не беспредельной диалектно обусловленной произносительной вариативности «ходячего» текста, повредит его функционально-композиционному изучению, во всяком случае это касается паремий, очевидно предназначенных языком для универсального этнокультурного употребления, а потому ориентированных на стабилизацию звуковых сближений, основой которых служит фонема.

Поэтому на данном этапе исследования имеет смысл принять одну из возможных точек зрения и считать фонографический фактор основным при идентификации звуковых повторов, в частности гласных, во всех положениях. В таком случае элементарной речевой субстанцией для фоностилистики текста считается фонографема [Векшин, 1987]¹.

Исходным будет служить предположение, что книжно-письменная речь позволяет достаточно прочно ассоциировать фонему с ее графическим образом и в тех случаях, где она не представлена фонологически сильным вариантом, и, та-

¹ В традиции фоносемантики и лингвопоэтики приняты также термины *звукобуква* [Журавлев, 1974 и др.] и *графофонема* [Григорьев, 1979; ср. Гончаренко, 1995 и др.]. Последний термин, в сущности синонимичный предложенному термину *фонографема*, не используется лишь потому, что такой порядок корней в сложном слове в большей мере акцентирует внимание на фонеме, чем это, как кажется, позволяет графика. Речь идет все же не о фонеме, а о графеме – фонографеме, которая выступает как «озвучиваемая» внутренним, в частности – фонологическим, слухом буква.

ким образом, дает основания решать вопрос о квалификации звуков в слабых положениях с учетом его графемного воплощения, в частности, рассматривать безударный гласный в звуковой структуре текста как функционально эквивалентный тому ударному, который выражен аналогичной орфограммой.

Вместе с тем фонографическая запись не может безоглядно идти за графемой. Так, сообразно количеству и составу гласных фонем языка, состав гласных графофонем (или фонографем) поэтического языка может быть ограничен пятью единицами, выступающими в равноценных парных вариантах: а-я, о-ё, у-ю, э-е, ы-и; в предлагаемой здесь фонографемной транскрипции – а, о, у, е, ы/и (безударные) и А, О, У, Е, Ы/И (ударные). Что касается согласных, то их твердость-мягкость, даже обозначенная мягким знаком, не считается для структуры текста релевантной (здесь мы следуем устойчивой традиции распознавания звуковых эквивалентов поэтами-филологами – Брюсовым, Белым, Шаламовым, Шенгели, Самойловым и др.). Также принимается во внимание возможность рассматривать как функционально эквивалентные фонографемы, соответствующие парам звонкий-глухой (З-С; Б-П; Ж-Ш(Щ) и др.; в отдельных случаях, при значительной позиционной «поддержке» допустимо функциональное отождествление фонографем Р и Л; Б и В ¹), что принято во многих исследованиях звукового повтора (см.: О. Брик, В.П. Григорьев, Н.А. Кожевникова и др.) и как принцип сформулировано Ю.Н. Тыняновым: «Для осознания ритмической роли инструментовки *достаточно самых общих признаков фонетического родства звуков*» [Тынянов, 1993, с. 94].

Если считать, что естественная и первичная форма существования любого текста – форма графическая, то фоностилистика текста – это стилистика звуковой стороны речевых произведений в ее графическом выражении. Поэтому когда «перед нами только писанный текст, приходится подсчитывать не звуки, а буквы» [Гаспаров, 2000, с. 806].

¹ Ср. комментарий Л.А. Новикова к самонаблюдениям А. Белого (в «Мастерстве Гоголя», по поводу инструментовки романа «Петербург»): «Звуковой лейтмотив Аблеуховых (отца и сына) оказался построенным на повторе звуков, входящих в их имена, отчества и фамилии... Так, все относящееся к сенатору и его дому наполнено этими звуками (*л* достаточно часто переходит в *р*; *б* в группе *бл* – в *в*): в доме сенатора – *полосатый буль-дожка*... сенатор любил созерцать форму *параллелепипеда*... там – *столбики белого алебаstra*... там – *лоски, лаки, блески*» [Новиков, 2001, с. 142] (Выделения в примерах наши. – Г. В.).

Своеобразная власть графики в письменных, особенно поэтических, текстах «не означает... что фоническая, ритмическая, метрическая реальность... вообще исчезла (что было бы большой потерей); она скорее оказалась преобразована в реальность визуальную и тем самым как бы идеализирована; “звуковые” эффекты могут восприниматься и беззвучно, это своего рода произношение “про себя”, как опытный музыкант читает партитуру» [Женетт, 1998, с. 341]. За этим утверждением Ж. Женетта следует еще одно важное: «Вся теория просодии должна быть пересмотрена с этой точки зрения» [там же]. Перефразируя эту мысль, можно сказать: вся теория фоностилистики текста должна быть выстроена под углом зрения «беззвучности», «идеальности» текстообразующей речи, ее ориентированности на звучание постольку, поскольку она ориентирована на смысл.

ВЫВОДЫ

В центре фоностилистического изучения текста находится проблема композиции, так или иначе подчиняющая себе проблематику связности и цельности речевого произведения. Синтезируя предельно разведенные уровни языковой организации – фонетический и дискурсивный, фоностилистика текста не может игнорировать фонотактику, формы и распределение звуковых комбинаций как факторы, предопределяющие их функциональные возможности в произведении. В таком понимании, фоностилистика текста представляет собой композиционную и функциональную фониду текстообразующей речи.

Основной методологической предпосылкой фоностилистики текста следует считать идею произвольности, опосредованной мотивированности языкового знака как конструктивного элемента текста.

При выборе метаязыка исследования звуковой организации текста необходимо учитывать преимущественно бессознательную природу используемых звуковых средств и приемов, ограниченные возможности статистических методов по сравнению с методами эмпирического наблюдения, приоритет конструктивной функции звуковых повторов в отношении к единицам и средствам более высоких уровней организации речи, прежде всего синтаксическим, по сравнению со звукоизобразительной функцией, что также не позволяет рассматривать функцию «звукового сопровождения» (аккомпанемента смыслу) как существ-

венный фактор текстообразования. Атомизация звуков (букв), с одной стороны, а с другой – автономизация слов, рассмотрение их в изоляции от строения звуковой последовательности, синтагматики текста в целом, ведущие к суммарному рассмотрению тех или иных элементов, не дает возможности увидеть их основную, конструктивную, в частности связочную, функцию в тексте.

С другой стороны, учитывая линейный характер текстообразования, основанием для признания конструктивной роли того или иного звукового средства не могут быть «геометрически правильные» формы распределения звуковых элементов. Превращение словесного ряда в текст особым образом актуализирует его ритмическое, динамическое начало. Звуковой повтор позволяет обнажить пластический рисунок слова, провоцирует своеобразные синтагматические разгоны, торможения и повороты, создает пластический рисунок текста и может рассматриваться как своеобразная система сигналов-указателей чтения. В характеристике звуковой организации текста особо значимо единство членимости и слитности речевой цепи, существенна внутренняя спаянность сегментов текста, неоднородность звукового ряда и его конфигуративность, выражающаяся в способности к установлению звуковых подобиий и варьированию аналогичных сегментов речевой последовательности.

В процессе письма и чтения основной речевой субстанцией становятся звуковые образования, объективированные графически. Восприятие текста предполагает актуализацию «внутреннего», фонематического слуха, который направлен к букве как графическому экспоненту фонемы. Звуковые средства (звуковые повторы и контрасты) способны создавать приемы, восприниматься как устойчивые и значимые и рассматриваются теорией текста в той мере, в какой они объективированы его звукобуквенной (фонографической) формой.

Глава 2

ПОВТОР КАК ЯВЛЕНИЕ ЯЗЫКА И ТЕКСТА

§ 1. Феномен повтора и проблема языковой формы

Не знаю, верно ли, что повторение, как утверждает пословица, – мать учения, однако полагаю, что в любом случае оно является матерью значения.

Р. Барт. Предисловие к «Мифологиям»

Проблема повтора, прежде всего в аспекте текстообразующих, словообразовательных и стилистических его возможностей, рассматривалась множество раз. Как синтаксическое текстообразующее средство повтор описан достаточно детально [Гиндин, 1977, 1981; Ковтунова, 1986; Гак, 1998; Dijk, 1972; Beaugrande & Dressler, 1981 и др.]. Также известны и подробно описаны словообразовательные и грамматические функции повтора, в частности в редупликативных ономотопетических и клаузальных интенсифицирующих образованиях (*хорошо, хорошо; давай, давай* и т. п.), как средства «синтаксической редупликации» [Вежбицкая, 1977, с. 224–262; ср. Дюбуа, 1986 и др.].

Тем не менее общая дефиниция повтора как лингвистического явления, избегающая тавтологий, затруднительна. Повтор – это неоднократное воспроизведение (удвоение, утроение и т. д.) какого-либо сегмента речи, конструкции и/или ее составляющих, функционально-семантических признаков в речевом потоке, воспринимаемое носителями языка как значимое, не случайное, не обусловленное одними лишь вероятностными закономерностями. В первом приближении повтор – простое следствие статистических ограничений в языке и принципа экономии, в речи он неизбежен, и в этом случае говорить о значимости повтора можно лишь тогда, когда его частотность заметно превышает некий среднестатистический уровень, «бросается в глаза». Вместе с тем частотность того или иного явления языка может быть показательна лишь там, где повторяемое не просто «рассыпано» в тексте, но распределяется в нем в особом порядке, в отношении к некоторой устойчивой, характерной или нехарактерной позиции. Следовательно, повтор – это явление далеко не чисто количественное, но позиционное, композиционное.

Как позиционное явление всякий повтор актуализирует отношения параллелизма. Вот пример риторически организованной речи из пьесы Гоголя «Развязка “Ревизора”»:

Не то дурно,

что нам показывают в дурном дурное и **видишь,**

что оно дурно во всех отношениях;

но то дурно,

если нам так его выставляют,

что **не знаешь,** злое ли оно, или нет;

то дурно,

когда делают привлекательным для зрителя злое;

то дурно,

что мешают его в такой степени с добром,

что **не знаешь,** к которой стороне пристать;

то дурно,

что доброе показывают нам таким образом,

что в добре **не видишь** добра¹.

Густота лексических, грамматических, а с ними и вторичных звуковых повторов такова, что слух читателя невольно улавливает в них стилистически значимое, хотя говорить о семантической избыточности, равно как и нарочитой риторической украшенности этого отрывка (если не считать синтаксически избыточного повтора *не то дурно – то дурно*) нет оснований. Каждый элемент, находящийся в отношениях повторяемости, обусловлен здесь своей синтаксической и, шире, грамматической функцией. Однако сложные отношения структурного и семантического параллелизма заставляют вступать соотносимые в этом отрезке элементы в дополнительные, собственно «риторические» отношения. Отдельные слова, словосочетания, грамматические конструкции живут в этом тексте еще и некоторой игровой «сверхжизнью», сплетаясь и расплетаясь, «выворачивая» и «переворачивая» свои формы и смыслы. «Извитие словес», создаваемое Гоголем в этом фрагменте, по существу, в концентрированном виде демонстрирует механизм межфразовых связей в тексте. А если отвлечь звуковой повтор от повторов лексических и грамматических, то уже одно наличие звуковых перемычек и переключек окажется показателем внутренней связности и

¹ Графические выделения и разбивка наши. – Г. В.

цельнооформленности всего микротекста (сверх того, обнаружатся и самостоятельные, сугубо звуковые связки: онО дурно во всЕх отношЕниях; зрИтеля злОе; в такой стЕпени... пристАть; дОброе... таким Образом).

Образуемые здесь лексико-семантические и грамматические цепочки таковы:

1. Не то дурно – но то дурно – то дурно – то дурно – то дурно;
2. что – что – если – что – когда – что – что – что;
3. видишь – не знаешь – не знаешь – не видишь;
4. так – в такой степени – таким образом;
5. показывают – выставляют – делают привлекательным – мешают – показывают;
6. нам – оно – нам... его – оно – его – нам;
7. дурно – в дурном дурное – дурно – дурно – злое или нет – злое – с добром – доброе – в добре добра.

Легко заметить, как повтор поддерживает смысловое членение речи и объединение отрезков речи в единые синтагмы – так же, как это присуще союзным, а также суперсегментным – интонационным и просодическим – средствам языка. Повтор организует и модифицирует контурные отношения в структуре речи, выполняя функции выделения, членения и объединения сегментных единиц текста. Свойство повтора быть суперсегментным средством текста определяется уже его позиционной природой, известной синтагматической несвободой и привязанностью к периодической организации речи, воплощенной прежде всего в явлении параллелизма [ср. Якобсон, 1987, с. 99–132]. Выступая как способ разметки речевой последовательности, повтор оказывается актуализатором регулярностей в речи, что на звуковом и просодическом уровне, в первую очередь, выражается в его интегрированности со слоговой и акцентуационной структурой речи (ср. одновременно грамматический и акцентный параллелизм в 3 ряду: *ви-дишь – знаешь*), а также последовательное перемещение логического акцента к началу синтагмы, которое в последнем периоде стяжают наиболее частотные элементы микротекста).

В функциональном плане повтор активизирует взаимодействие смыслов, создает эффект их взаимопроникновения, смыслового «взаимопрокидывания» форм. Нагнетающее повторение антонимичных средств *дурное, злое и доброе, добро* усиливает антитезу, подчеркивает разведенность полюсов смысла на фоне их возможного отождествления, смешения, когда «не знаешь, к которой сто-

роне пристать». В рядах 2, 3, 5, 6 преобразующий повтор создает кольцеобразное движение, где последний элемент так или иначе возвращает к исходному, приводя конструкцию к относительному композиционному равновесию.

Вместе с тем в повторении есть и очевидная самодовлеющая эстетическая ценность. Язык, существующий как цепь диахронических и синхронно-диалогических повторений, в системе повторов видит «собственное отражение», отыскивая в синтагматике смысл своего постоянства и изменчивости. В этом отношении 7 ряд (дурно – в дурном дурное – дурно – дурно – злое или нет – злое – с добром – доброе – в добре добра) особый. Перебирание «суставов» языка, дающее ощущение целостности как вариативности, очевидно, глубоко архаичная процедура, совершаемая со словом [ср. Елизаренкова, Топоров, 1979 и др.]. Не случайно одна из самых «странных» и труднообъяснимых фигур ораторской и поэтической речи – полиптотон, игра падежных форм слова, где грамматическая вариативность сплетается с вариативностью звуковой, когда, как «трубные» переливы, звучит «судьба, судьбы, судьбе, судьбою, о судьбе» (Б. Окуджава. «Заезжий музыкант целуется с трубою...») ¹. Ср.:

Безвольные, по всей первопрестольной
Сугробами, с сугроба на сугроб,
Раскачивая в торбах колокольни,
Тащились цепи пешеходных троп.

(Б. Пастернак. Спекторский)

(Эти «пешеходные тропы» – не те ли неровные тропинки, которые, как и у Хлебникова, протаптывает сама речь; их цепи – не цепи ли слов?)

Или вновь у Б. Окуджавы («Пробралась в нашу жизнь клевета...»):

И смеюсь над ее правотой,
хрипотю ее, слепотю,
как пропойца – над чистой водою.
Клевета.
Клеветы.
Клеветой.

¹ М.М. Бахтин видит в полиптотоне «пародийную грамматику», имевшую потому особенное распространение в Средние века [Бахтин, 1990, с. 27].

Так повтор дает пережить «внутреннее склонение» знака, становясь показателем его гибкости, живучести, способности соединять разрозненное в едином.

Приведенные выше характеристики повтора важны, однако они производны от одного общего и фундаментального свойства: повтор можно считать центральным средством речеобразования, едва ли не основным проявлением «аналогизирующей» сущности языковой формы как таковой, а отдельные случаи повторения – манифестацией основных форм существования языковой материи.

Рассматриваемая в этом аспекте повторяемость, во-первых, обусловлена самой коммуникативно-диалогической природой языка. Пользоваться языком и создавать новые знаки уже означает повторять ранее произведенное, благодаря чему и новое речение, и ответная реплика строятся обычно как повторение-трансформация начальной, исходной, взятой за модель-образец (что в аспекте парадигматики наиболее ярко сказывается, возможно, в словообразовательной мотивации, а в плане синтагматики – в вопросно-ответных схемах). Возникновение языка, отраженное в механизмах аналогии и рудиментарно запечатленное в детской эхोलалии, закономерно представляется как процесс повторения форм, но не одним человеком, а в режиме диалога-передразнивания – поначалу эхообразного, а затем и модифицирующего подражания, когда всякий раз за прежней формой ощущается новый, индивидуализированный смысл.

Словесная культура строится прежде всего как перечитывание, а в фольклоре, устном языковом творчестве его аналогом является повторное воспроизведение – «один из краеугольных камней устной техники сообщения», который «отчасти эквивалентен перечитыванию в традиции книжной» [Неклюдов, 1999, с. 291]. Повтор выступает в речевой деятельности как диалогизирующее возвращение, обеспечивающее и постоянство доминант, и динамику преобразований системы. Повтор – своего рода способ обнажить каркас культуры, ощутить ее «несущую конструкцию», выявить ее некий существенный рельеф. Не случайно «трафаретность параллелизмов какого-либо типа заключается не в их лексическом наполнении (хотя содержательная сторона сообщения заключена прежде всего в нем), а в изоморфности синтаксической структуры, всегда воплощаемой, однако, в конкретном языковом материале. Этот материал посте-

ленно меняется – структурная формула остается (точнее, она тоже модифицируется, но гораздо медленнее)» [там же, с. 292].

Во-вторых, повторяемость-аналогия – один из важнейших механизмов развития языка, действующий потому, что существующее воспринимается и используется как предлог, мотив, требующий встроить образуемую вновь единицу в известный ряд на основании ее содержательной коррелятивности, параллельности по отношению к уже существующим. В этой связи Г. Пауль говорит о «взаимном притяжении» единиц, которое «всегда основано на частичном совпадении звучания или значения отдельных слов, либо звучания и значения одновременно» [Пауль, 1960, с. 128].

Повтор лежит в основе всех мотивационных отношений в языке, обеспечивая произвольность языкового знака. «Если бы язык был произволен в отношении понятия, то он повел бы себя так же и в отношении слова. <...> Соссюровский принцип... неоспорим, если оставаться на уровне только лингвистического описания. В науке о языках он сыграл значительную роль, позволив фонетике освободиться от натуралистических метафизических толкований. Однако он представляет собой лишь одну сторону лингвистической мысли; если же попытаться представить положение вещей с несколько более общей точки зрения, его радиус действия оказывается ограниченным, а точность завуалируется. ...Языковой знак произволен *a priori*, но *a posteriori* он перестает быть таковым» [Леви-Стросс, 2001, с. 98]¹.

Утверждение, что, «вообще говоря, языковой знак ни в каком отношении не произволен» [Степанов, 1975, с. 264], во многом означает, что знак в языке, будучи включен в систему формальных и смысловых «перекличек» (парадигматических и линейных) всегда несвободен в соединении звука и смысла уже потому, что его употребление и порождение всегда чем-то подсказывается, провоцирует-

¹ В работе 1972 г. Ю.М. Лотман связывал идею повторности с идеей знаковости: «Для того чтобы быть способным выполнить функции знака, сигнал должен хотя бы один раз повториться. Условный знак должен хотя бы раз повторить самого себя, иконический – хотя бы раз повторить заменяемый им объект» [Лотман, 1996, с. 116]; Конечно, знак не повторяет сам себя, но повторяется кем-то и для кого-то – в режиме диалога и всегда в несколько новой функции, благодаря чему он и становится инструментом символизации и в качестве символа синтезирует конвенциональное и безусловное (ср. определение символа как «конденсатора всех принципов знаковости» [Лотман, 1992в, с. 199]).

ся и всегда нечто провоцирует как последствия, реакцию ¹. Повторяемость, таким образом, означает мотивированность.

Иными словами, если первая причина повторяемости – направленность языка к диалогу, одновременно и уточняющему и модифицирующему инвариантное в языке и культуре, то вторая ее причина (равно как и следствие) – сама системная организация языка.

Наконец, третья причина повторяемости – законы экономии речевых средств и асимметрии языкового знака. Асимметричный дуализм знака выражается как тенденция к экономии элементов плана выражения и умножению их функций (элементов плана содержания), притом что встречная тенденция к развитию синонимии стремится уравновесить первую, всегда указывая в некотором смысле на «неповторимость» повторяемого.

Форма (фактура языковой материи и значения) – это то, что, будучи относительно стабильным, независимым от времени, контекста, благодаря повторяемости вместе с тем существует как явление временное, пластическое. Редупликативные реакции на форму-прецедент оказываются бесконечно изменчивыми, индивидуальными и в конечном счете всегда передающими уникальную ситуацию времени, места и лица. Режим повторения и варьирования знака в коммуникации неразрывно связан с внутриречевым, внутритекстовым повторением и варьированием единиц, где повтору придается статус текстообразующего вторично-предикативного средства.

Поэтому, чтобы понять, *что* (а значит – *как*) сказано, нужно хотя бы мысленно, «про себя» вернуться к нему, совершить акт диалогического обращения к сказанному, который обязательно предполагает повторение речевого действия в его полной или свернутой форме. Следовательно, не столь важно, переживается при этом чужая речь или собственная: повторяя, «перебирая» слова, фразы в их «суставах», носитель языка вводит их в диалогический режим, его отраженно-преображенное «проговаривание» превращает повторение в диалог. Форма, стало быть, всегда ощущается только в режиме повторения, причем по-

¹ Ср.: «...За каждым текстом стоит система языка. В тексте ей соответствует все повторенное и воспроизведенное и повторимое и воспроизводимое <...>» [Бахтин, 1996, с. 308].

вторения или эхообразного, или диалогически трансформирующего. А значит, повторяемость – неотъемлемое, едва ли не главное свойство и основной способ существования языковой формы (формы внутренней, как речевого устройства смыслопорождения, противопоставленной А.А. Потебней форме внешней, собственно акустической материи).

Важнейшим механизмом отработки форм и выработки смыслов для языка является поэзия. Поэзия заставляет язык бесконечно возвращаться к самому себе, порождая смыслы, дающие ощущение уникальности момента человеческого существования. Именно поэтому основа поэтического текста – повтор, регулярность, периодичность, возвращаемость.

Поэтике хорошо известно, что эффект повторения никогда не сводится к глубоко композиционной функции. Повторение в поэтической речи – это всегда насыщение старого, узнаваемого новым, «неузнаваемым» смыслом, откровение смысла в словах, поначалу значивших нечто более простое. Поэтический повтор – механизм «нащупывания» смысла, процедура индивидуации смысла, позволяющая слову, «Психее», по знаменитому выражению Мандельштама, «свободно выбирать, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело» и вокруг вещи «блуждать свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» [Мандельштам, 1990, с. 171]. Именно эта способность «блуждать» вокруг вещи открывает адресату текста перспективу узнавания своего в «неузнаваемом» чужом, благодаря чему художник предстает «чистым познающим субъектом, ясным оком мироздания» [Шопенгауэр, 1993, с. 415], а познание своего в чужом, так же как «растворение чуждого бытия в своем» (Новалис), оборачивается постижением тайных и универсальных законов души и мироздания¹.

В этом отношении повторение, будучи развернуто во времени, осуществляя слово как длительность, действительно преодолевает время. А для искусства преодоление времени – едва ли не главное, что составляет его существо. «Поэзия

¹ Ср.: «От простой передачи случайных впечатлений, чувств, мыслей поэзия разнится тем, что она стремится нащупать и выявить то, что лежит за ними: их суть, смысл и связь. Не изложить чувства и мысли, но “шепнуть о том, пред чем язык немеет” – это и есть вечная, идеальная, а потому в полноте и совершенстве недостижимая цель поэзии...» [Ходасевич, 1991, с. 193].

– мгновенная метафизика. В коротком стихотворении поэзии надлежит выразить все одновременно – свое видение вселенной и тайн человеческой души, личность и предмет. Следуй она только за временем жизни – она будет мельче, чем жизнь; и только останавливая жизнь, только проживая сиюминутную диалектику радости и страдания, поэзия может превзойти жизнь. Следовательно, она воплощение самой одновременности, когда даже разорваннейшее бытие обретает цельность» [Башляр, 1987, с. 347]¹.

Взгляд на языковую форму со стороны феномена повторения и повторяемости позволяет, в свою очередь, обратить внимание по крайней мере на пять ее базовых и взаимосвязанных свойства, обусловленных механизмами повтора, которые в дальнейшем будут конкретизированы применительно к строению и роли звукового повтора в языке и тексте. Вкратце эти свойства можно определить так:

1. Форма ощутима там, где один отрезок речи заставляет «вырвать» из контекста предшествующий, похожий или не похожий на него. Форма то, что членимо, «диакритично». Форма дискретна.
2. Форма превращает сочетание дискретного в такое единство, где главное – способ и порядок соединения. Следовательно, форма конфигуративна.
3. Форма возможна лишь там, где есть неравномерность, неравнозначность и сопоставимость неравнозначностей. Поэтому форма в языке, в самом широком смысле, строится по волновому принципу. При этом каждое из сопоставимых единств должно иметь свой центр, костяк, стержень. Целостность в языке непрерывна и монокульминативна. Форма просодична.
4. Форма возникает там, где однажды употребленное появляется в новом контексте, в новом обличье, преодолевая «однократность», моментальность, мертвящее одиночество человека и вещи. Поэтому форма есть варьируемость. Форма пластична.
5. Форма, обнаруживая себя в повторении, всегда возникает как новое, говорящее о прошлом. Новое, повторяясь или контрастируя со старым, сообщает о нем. Значит, форма предикативна.

Эти пять тезисов тесно взаимосвязаны и, в частности, определяют смысл повторяемости в области звуковой формы текста.

¹ Ср.: «Благодаря художникам человечество становится индивидом, ибо они соединяют прошлый и будущий мир в настоящем. Они – это высший орган души, где встречаются жизненные силы всего человечества и где внутреннее человечество проявляется прежде всего» [Шлегель, 1983].

§ 2. Повторяемость и непрерывность. Экстрасегментная природа повтора

Всякая линия есть мировая ось.
Новалис. Фрагменты

Дискретное открывается взгляду там, где картина речи предстает в статике. И чтобы видеть дискретное, нужно самому остановиться. Как только зрение, слух, восприятие вообще приходят в движение, начинают улавливать последовательность, изменения, переходы от одного звена речевой цепи к другому, прежде всего – в их предизирующей способности, т. е. как только речь начинает «переживаться», а не восприниматься как отстраненная данность, – непрерывность, волновая природа речевого, и в частности звукового, становится определяющей.

Рассматривая язык с рационально-логической и статической точки зрения, человеческое сознание представляет в нем прежде всего дискретные компоненты, атомы, строительный материал. В этом случае та область речевой организации, где есть лишь колебания, усиления и ослабления, «взрывы» и «падения», ускорения и замедления (условно – область музыкального в языке) требует объявления ее «вне закона» или, по крайней мере, помещения в некую «резервацию», которая и получает название суперсегментных средств языка. Эти средства – прежде всего просодика слога, фонетического слова и фразы, а также интонация – всегда мешают рациональному взгляду, не поддаваясь логике комбинаторного исчисления. Поэтому бывает удобнее всего представлять суперсегментные единицы и средства (это видно уже из самого термина) как некое дополнение, относительно чужеродное по отношению к «основным» средствам языка, как накладку поверх единиц, членимых, «разбираемых» в соответствии с нашими представлениями о составе речи.

Между тем непрерывность не только определяет принципы построения речи, но глубоко проникает в самое существо единиц языка, вычленяемых как дискретные в результате приписывания им тех или иных структурно-семантических функций. Опасность генерализации оппозиции сегментного и суперсегментного в речи осознавалась многими лингвистами. А.А. Реформатский, настаивавший на «накладочном», «надстроечном» характере суперсегментных единиц по отноше-

нию к фонематическому ряду, в то же время отмечал их глубокую внедренность в фонетическое строение речи: «фонетически ударение слито с той сегментной единицей, на которую оно падает» [Реформатский, 1975, с. 58]. Представление о целостности речевой единицы как результата интеграции сегментных и суперсегментных свойств было положено С.Д. Кацнельсоном в основу понятия синдемы, представляющей ритмико-акцентуационный контур синтагмы в соотнесенности с пограничными сигналами и имеющей «скобочную» функцию. Основной пафос его идеи состоял в том, что «отражение акцентуации в сегментах и есть сама акцентуация», а распадение речевого потока на синтагмы различного формата обеспечивается единством его просодических и сегментных характеристик [Кацнельсон, 1986, с. 187]. Ударение не изолировано от контура в целом, а перенос его – не изменения в «накладочных» областях, а свидетельство принципиально нового «изгиба» ее контура. «Ударение определяется обычно как выделение одного из слогов слова или ритмического такта путем увеличения интенсивности и длительности, повышения тона и т. д. ...Из охватывающего слово акцентуационного контура берется лишь одна вершина, а контур в целом остается без внимания. В этом сказывается навеянное графикой представление, будто акцент – это накладка, выделяющая в слове один из его компонентов. Между тем выделенная знаком ударения вершина акцентуационного контура является хотя и важнейшей, но отнюдь не единственной его фазой» [там же]. «Акцентуация... организует звуковую форму слова в целом и, кроме того, сопряжена с разными уровнями его структурной организации» [Зубкова, 1993, с. 23].

Ударность, как показано Н.И. Жинкиным, показатель не абсолютный, а проявляется относительно слоговой силы безударных частей; человек пользуется ударением не самим по себе, а «усваивает слова в стереотипном составе элементов и динамических индексов» [Жинкин, 1958, с. 254]¹.

¹ На этом фоне представляет интерес выдвинутая Т.М. Николаевой идея «просодической схемы слова», под которой «понимается модель распределения сильных и слабых (т. е. максимально и минимально выраженных) точек реализации параметров просодии в пределах слова, независимых от места и способа реализации ударения»; само по себе словесное ударение в русском языке представляется как «факт поздней валоризации»; признается неудобным и сам термин ударение, который, по мнению автора, был не случайно вытеснен в работах А.А. Зализняка термином акцентуация [Николаева, 2000, с. 49–50].

Так же, как линейная целостность слов не обеспечивается одним лишь изолированно взятым ударением, она не создается и изолированно взятыми «пограничными сигналами». По определению Л.Г. Зубковой, «существование положительных и отрицательных фонематических сигналов», в частности в делимитативной, скобочной функции, «есть лишь наиболее явное свидетельство действующих в данном языке закономерностей сегментной организации слова» [Зубкова, 1990, с. 18]. В итоге содержание термина «сегментная организация слова» в работах Л.Г. Зубковой приобретает интегрирующую направленность: комбинаторно-дистрибутивные свойства сегментов слова, формирующие определенные типы и модели, представляются средством его внутренней консолидации, организации как формального и смыслового целого, в частности фактором его объединения, членения и выделения в языке-речи, в единстве с суперсегментными средствами.

Основным свойством непрерывно «оцеленной» речевой единицы является ее контурная оформленность, выражающаяся в таких свойствах, как синтагматическая монокульминативность (наличие единственной контурной вершины), линейное единство и нерезко-контрастная соотносительность центральной и периферийных областей, а также относительная отграниченность от других целых. Динамика слога, синтагмы, фразы всегда определяется не разрывающей цепь переходом от выдвинутых, центральных элементов к периферийным, второстепенным, и наоборот.

В этом отношении единицы-смыслоносители начиная со слова и заканчивая текстом, в известном смысле, обладают двойной контурной организацией в силу структурной иерархичности единиц, ее способности соединять центральные и периферийные области структуры – с одной стороны, и, с другой стороны, благодаря собственно контурным – актуально-синтаксическим и просодическим отношениям, вне которых функционирование единиц языка невозможно. Текст как форма, как целое определяется границами постольку, поскольку реализует принцип соотносительности участков речевой последовательности, формирующихся в процессе ее объединения, выделения и членения. Эта соотносительность (и возникающая на этом фоне конфигуративная и контурная варьируемость) синтагматических рядов не является, вопреки распространенному мнению, прерогативой стихотворной речи (хотя и приобретает в ней подчеркнуто структурообразующий

характер). Конфигуративность и просодичность формы осмысливается именно там, где предложение превращается в высказывание, где намечается его актуальное членение. Тем более справедливо, что «текстовые характеристики, как правило, в широком смысле суперсегментны» [Николаева, 1978, с. 35].

Важно, что целостность и воспроизводимость, т. е. повторяемость так или иначе обеспечивается контурным характером организации речевых отрезков и речевых единиц. Так, сюжет в тексте, обязательно предполагающий единую абсолютную кульминацию, подъемы и спады «напряжения» – контурное средство текста, хотя семантическое начало, связанное с представлением событий, здесь, казалось бы, преобладает над «формально-композиционным». По выражению В. Гумбольдта, долг поэта при создании сюжета – «соблюдать... совершенную непрерывность» [Гумбольдт, 1985, с. 263].

Актуальное членение речи выступает как центральное контурное и конфигурирующее средство, обеспечивающее формирование текста, хотя оно относится не к собственно суперсегментным средствам (которые являются опорой актуального членения), а скорее к области средств языка, промежуточных между сегментными и суперсегментными. Актуальное членение оперирует монокульминативными образованиями (с единственной ремой) и всегда представляет собой «игру» между выдвинутой (рематической) и фоновой (тематической) частями. Дислокация (в некотором смысле – искусственная и одновременно искусственная форма) не меняет положения по существу [ср. Ковтунова, 1976, с. 197].

А.Ф. Лосев, рассматривая соотношение «потока сознания и языка», подчеркивает значимость непрерывности сегментного ряда как основы предикации. Согласно Лосеву, природа языка раскрывается как движение, «сплошное и подвижное предизицирование» [Лосев, 1982, с. 472], пронизывающее все уровни языкового строя. Вот фрагмент его рассуждений, касающихся звуковой организации речи.

«Под влиянием обывательской механистической привычки мы говорим, например, что слово состоит из звуков. Это *состоит* ровно ни о чем не говорит, кроме как только о наличии звуков в словах. Но простого наличия звуков и их простой суммы еще мало для возникновения слова. В слове *дерево* первые два звука *д* и *е* не просто прикладываются один к другому и не просто берутся как некая сумма звуков. Чтобы из этих звуков получилось нечто дей-

ствительно целое, необходимо, чтобы *д* характеризовало собой *е* и чтобы *е* характеризовало собой *д*. Но и термин “характеризовать” тоже все еще слишком слабый и беспомощный, чтобы объяснить собой возникновение слога *де*. Необходимо, чтобы *д* приписывалось звуку *е*, а звук *е* приписывался звуку *д*. Другими словами, уже на этом низшем уровне языка необходимы акты преддицирования. В каждом слове отдельный его звук преддицируется о каждом другом его звуке; а все звуки, взятые в целом, преддицируются в цельном слове» [там же].

Таким образом, преддицирующая природа речи требует неоднородности ее линейного строения, выдвигает на первый план отношения смежности в речевой цепи, обуславливает фундаментальную роль ритма и повтора, контурный характер строения ее основных единиц.

Нельзя недооценивать и общие законы, управляющие сегментными и суперсегментными образованиями. Универсалией для слова как совокупности морфем и предложения как единства его членов является внутренняя неоднородность, неравномерное распределение значимости, распадение на центральные (ядерные) и периферийные компоненты, – в сущности, то же, что определяет единицу, суперсегментно оформленную. Структурное членение предложения на центр (ядерную часть, «центральный узел», по Теньеру) и периферию, внутренне неоднородную, и, в свою очередь, иерархичную, – аналог того же устройства, которое действует в просодике или в актуальном членении предложения. В то же время в локальном выражении структурно-семантическая контурность и контурность просодических и экстрасегментных единиц – явления, конечно, не совпадающие и функционально разнонаправленные. Не случайно речевая конструкция (это особенно явно в поэтической речи) – всегда игра на «диспропорциях» структурной и просодической (экстрасегментной) линейности. Свободно «плавающее» ударение – своеобразная «интрига» русской речи, образуемая относительной непредсказуемостью совмещения/несовмещения вершины просодического контура с центральными/периферийными областями контура структурного (то корневого, то некорневого словесное ударение; свободное рематическое выделение членов предложения).

Всякого рода моделирующее, гештальтное опознавание оперирует речью как непрерывностью в первую очередь. Проектирование сообщения во внутренней речи – путь дробления первоначальной целостности, движение от непрерывного к прерывному. По-своему демонстративно оно выражается в механизмах порождения поэтической речи, с ее первичностью «ритмического гула» и последующим его «прояснением» в виде ритмико-синтаксических моделей с опорными звуковыми наполнителями. К. Бюлер, на основании экспериментальных данных, утверждал:

«Когда мы хотим выразить сложную мысль, мы сначала выбираем для нее сентенциональную форму, осознаём сперва внутренне план операции, и этот план первоначально доминирует над словами. В более сложном предложении с гипотактической связью это – знание его грамматической структуры, отношений между отдельными частями целостной формы. Так иногда случается, если мы сами говорим, например начинаем вставное предложение с “als” и в конце придаточного неожиданно останавливаемся, тогда мы осознаем, что ожидали чего-то; это не только содержательно необходимое продолжение, но и грамматическое ожидание главного предложения. Во всех этих случаях мы осознаем как нечто отдельное то, что мимоходом, не привлекая к себе внимания, всегда или почти всегда выступает в роли *посредника* между мыслями и словами, то есть знание формы предложения и взаимосвязи его частей, нечто, что можно назвать непосредственным выражением живущих в нас грамматических правил» [Бюлер, 1993, с. 231].

Конечно, следует различать структурный и линейный порядок речевых образований, однако их противоположение не лежит в плоскости упрощенно понимаемой дихотомии «язык–речь». Внимание к контурным средствам языка позволяет не столько пренебречь оппозицией сегментное/суперсегментное в языке, сколько обнаружить нежесткую привязанность суперсегментных функций к единицам языка, специализирующимся исключительно на реализации контурных отношений. Структурно-семантическая и суперсегментная организация речи – экспоненты противоположных способов речевого мышления и оперирования языком, своеобразные полюса речевой организации, обнаруживающие поляризованность самого языкового сознания, в частности – подтверждаемую исследованиями функциональной асимметрии мозга. Вместе с тем непреодолимых границ между

областью дискретно-логического и линейно-динамического в языке нет. Разнообразные повторяемости в речевой цепи и образуемые ими сходства и контрасты речевых единиц средства не могут считаться лишь «блуждающими по поверхности языка» [Пешковский, 1959, с. 150]. На фоне поляризованности сегментного и суперсегментного можно выделить обширную область единиц языка, выполняющих одновременно сегментные и суперсегментные функции. К числу этих средств в первую очередь относятся различные формы повторяемостей, а также формы сочетаемости и распределения сегментных единиц, обеспечивающих цельнооформленность речи. Для обозначения таких единиц термин «суперсегментный», учитывая его словообразовательную мотивацию, слишком тенденциозен. По крайней мере, к области речевых повторов, а также к большому ряду средств конфигуративной организации речи можно было бы применять термин «экстрасегментные средства»: о них имеет смысл говорить там, где отношения объединения, выделения и членения обеспечиваются формами сочетаемости и распределения дискретных единиц.

Повтор в языке – это способ переживания формы и способ обнаружения, воскрешения смысла, и изучать его целесообразно как способ создания целостностей, как средство, формирующее контурные образования, наиболее крупным из которых является текст.

§ 3. Повтор между внутренней и внешней речью. Слоговая пластика текста

...Имеет же структуру, устойчивость и форму вихревое кольцо, например, пущенное ртом курильщика, и может существовать как в жидкости, так и в газе; почему же, принципиально говоря, подобное вихревое образование не могло бы оказаться телом некоторого живого организма?

П. Флоренский. Магичность слова

Обрасту присосками и в пену
Океана завитком вопьюсь.

О. Мандельштам. Ламарк

Отношения повтора и повторяемости определяют существование языка как в диахронии, так и в синхронии, как в онтогенезе, так и в процессе порождения высказывания. Выражение повторяемости в диахроническом плане – механизмы исторической аналогии и исторических изменений, в синхроническом – «пере-

дразнивающий» и «конструктивный» (преображающий) диалог, в филогенезе речи – эхолоалия и индивидуально-речевое воспроизведение.

Очевидно, если видеть здесь спектр явлений в области аналогии повтора, то на одном полюсе окажется повтор пассивный, эхообразный, сугубо иконический, а на втором полюсе – повтор активный, преобразующий и, очевидно, напрямую ведущий к символизации. Повтор-координация в этом смысле предстает промежуточным явлением, соединяющим в себе и координацию «приспособленческую», пассивную, и координацию противодействующую, утверждающую свое, новое, измененное как основное. Параллелизм в речи действует как механизм координации речевого фрагмента с предшествующими, однако сама координация тяготеет к параллелизму либо пассивному, сугубо подражательному, активному, преобразующему. Можно говорить, что речевой повтор – это всегда или повтор-уподобление, или повтор-сопротивление.

В заголовок одного из параграфов «Курса общей лингвистики» вынесен тезис: «Явления аналогии не являются изменениями». Действительно, «в чистом виде» – аналогия лишь механизм прецедентности, не обязывающий к изменениям. «Все сводится к “параплазме”, к узаконению конкурента наряду с традиционной формой – одним словом, к новообразованию» [Соссюр, 1977, с. 197]. Новая форма в аналогии не спорит с прежней, тем более не требует ее отрицания, поэтому «образование по аналогии не связано с обязательным исчезновением прежней, дублируемой формы». Все новое, что вносит аналогия, связано с «изменениями интерпретации», аналогия прежде всего консервативна, и «порождаемые аналогией инновации носят скорее кажущийся, нежели реальный характер» [там же, с. 206].

Языковые изменения начинаются там, где вступает в действие механизм диалогизирующего метаплазма, когда случайный или преднамеренный сбой в аналогии влечет за собой нечто, расцениваемое как значимое в противовес существующему, как сдвиг, получающий функциональное осмысление и закрепление, или как результат содержательного противодействия – асимметричного действия в отношении сложившихся языковых обстоятельств, когда для не принятого (и по-своему спровоцированного прежней формой) отыскивается новая «ниша» в языке. Эта ниша, образуясь и реализуя новые возможности, «подрывает», перестраивает систему, подобно тому как перестраивается порядок слов при осознан-

ном ответе, а не бездумном переспросе-повторении: – *Кто он? – Он мой брат. – Брат ли он твой? – Он брат мой.*

Согласно представлениям К. Фосслера, уже сами фонетические изменения в диахронии могут быть поняты как вид символизирующей деятельности, основанной на дифференциации: «фонетические изменения, в отличие от обычного истолкования их в лингвистической литературе, он рассматривает как особый вид творческой звуковой символики и в качестве дифференцирующего явления противопоставляет их аналогии. Но и само понимание аналогии у него очень своеобразно: под аналогией он понимает подражание и дальнейшее распространение в употреблении какого-либо частного отклонения индивидуальной речи» [Звегинцев, 1956, с. 6; ср. Фосслер, 1910, с. 68].

Тождества и различия (кроме которых, по Соссюру, в языке ничего нет) не статичны, а реализуются в динамике речеобразования – как собственно диалога, так и текста как диалога частей, игры подсказок, предвестий, возвращений, метаморфоз. Язык – инструмент порождения смысла и смысловозначения потому, что сама речь, будучи исходной реальностью, предстает как «игра» тождеств и различий, инструмент функционального уподобления и расподобления форм (в режиме координации соотносимых частей и их значимой деформации). Повтор в тексте – координация, приобретающая значение конструктивного приема речеобразования. В этом отношении всякий текстообразующий повтор «поэтически заострен», интегрируя текст как периодически организованное целое и с большей или меньшей активностью «проецируя принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» [Якобсон, 1975, с. 204]. Textoобразующий повтор, равно как и аналогия историческая, основан на отношениях прецедентности (мотивации) и производности (мотивированности), и его сущность раскрывается в том, как реализуются отношения между повторяемым и повторяющим.

Если прибегнуть к категориям диалектики А.Ф. Лосева, повтор позволяет переходить с уровня Логоса как схемы движения оречевленного смысла, способа соединения отдельных частей целого на уровень Эйдоса – «наглядного изваяния смысла», представляющего «предмет в полном явлении».

«Эйдос всегда тот же, и – меняется. В эйдетической сфере А, оставаясь прежним А, превращается и в нечто другое. А никогда не может не быть и В.

А = А, и в то же время А равно некоему В. Таков закон живого предмета. Как бы я ни старел и ни седел, я всегда остаюсь самим собой, хотя в десятилетнем возрасте я был А, в двадцатилетнем я уже – другое, следовательно, В, в тридцатилетнем – третье, следовательно, С и т. д. В этой всеобщей связанности непрерывного изменения и прерывных точек – тайна всего живого. И раз эйдос есть явленная сущность предмета, то и эйдос должен быть столь же живым, и вот живой смысл вещи требует такого тождества всего, чтобы все в то же время было различием» [Лосев, 1990] ¹.

Рассматривая слово как непрерывность, А.Ф. Лосев рассуждал так:

«Возьмите три таких русских слова, как *бей, бой, бить*. То, что эти три слова имеют один и тот же корень, это ясно. Но как же его формулировать, если фактически мы имеем дело не с самим корнем, а только с разными его огласовками? Выше мы уже приводили обширный список слов из разных языков тоже с одним и тем же корнем, но с разными огласовками этого корня – *map, men, min, mon, mun, mp*. Теперь спросим себя: если перед нами во всех этих словах один и тот же корень, но только функционирующий при помощи разных огласовок, то как же нужно произнести этот единый корень и из каких реальных звуков он состоит? Произнести такой корень совершенно невозможно, хотя наличие его при разных огласовках вполне несомненно. <...> Корень слова есть всегда нечто подвижное и скрывает в себе заряд или залог весьма большого количества разных своих проявлений, которые мы и узнаем по его огласовкам. Корень слова есть динамический заряд огромного количества превращений и является как бы законом возникновения какого угодно числа огласовок и методом нашего узнавания под непохожими друг на друга огласовками одного и того же динамически заряженного корня, одного и того

¹ Ср. далее: «Совершенно иначе конструируется формально-логический предмет, или логос. Логос не есть картина смысла. Логос – метод соединения отдельных моментов картины смысла. Поэтому он не отражает живых судеб живого предмета в некоей картине. В логосе остается непонятной, немотивированной самая связь элементов и только постулируется. Так, логос жилища есть, скажем, «сооружение, защищающее человека от непогоды». Если это – только логос, отвлеченный «смысл», то тут ничего и не выражается, кроме того, что четыре других «смысла», а именно «сооружение», «защита», «человек», «непогода», соединены здесь определенным образом» [Лосев, 1990]. Можно сказать, таким образом, что Логос статичен и пропозиционален, Эйдос – динамичен и предикативен.

же принципа для огромного языкового потока, часто принимающего неузнаваемые формы»¹ [Лосев, 1982, с. 467–468].

Проблема проявления «эйдетических» форм в сфере господства Логоса заставляет обратить внимание на другой важный аспект проблематики аналогии и повтора – соотносительность речевых форм на разных стадиях порождения текста. Прежде всего это, конечно, вопрос психолингвистики [ср. Лурия, 1950; Баиндурашвили, 1978]. Можно лишь предположить, что изоморфизм в строении единиц различных уровней языковой системы – результат координации речевых форм в процессе порождения высказывания, где эмбриональные внутренне-речевые образования в какой-то мере задают принципиальные очертания форм развернутых, собственно речевых. В этой связи действие звукового повтора может объясняться способностью звуковых конфигураций быть отголоском, слепком первоначальных внутренне-речевых форм, стремление к сохранению которых, очевидно, обнаруживает прежде всего речь поэтическая. В этой связи можно высказать несколько предварительных соображений и предположений.

Язык «хранится» в сознании и бессознательном человека прежде всего как механизм предикирования, система семантических и звуковых «жестов». Если внутренняя речь, согласно Выготскому, сплошь предикативна, то для порождения речи должны быть первичны «линии», движения, а не точки. Ее свернутость, компрессионность – не статичны, не сводят внешнюю речь к ее некоему «костяку» – смысловому или структурному. Она аффективна, но аффекты интериори-

¹ Примеры, демонстрирующие внутренние трансформации, «внутренние изгибы» морфемы могли бы быть умножены. Тогда невольная параллель с семитским словообразованием, даже при употреблении слова «огласовка», стала бы менее явной. Внимание к параллелям между поэтическим словом и тем, что эксплицировано в слово- и формообразовании семитских языков, проявившееся у В. Хлебникова и затем утвердившееся в работах Якобсона о Хлебникове, а впоследствии в трудах В.П. Григорьева, плодотворно, очевидно, тогда, когда не уводит от самого существа слова как непрерывной целостности в абстракцию его «квазикорневого» существования. Семитское слово – прежде всего консонантно-вокалическая, сегментная и просодическая модель. Его «сквозная флективность» обеспечивается силлабическими и просодическими модификациями. Оно может быть представлено как игра фоносиллабем (кя-ти-б(ун) – ки-тā-б(ун) – ук-ту-б° в арабск.), где согласные, в сущности, пассивны и выступают лишь «номинативным каркасом», а вся предикующая роль отведена соотношению гласного и согласного в рамках той или иной сегментно-просодической модели. Не случайно в арабском языке отсутствует инфинитив, а заменяющий его (скорее всего, в глазах европейца) консонантный корень внеграмматичен, он существует исключительно как абстракция языка, помогающая составить словарь, но не как речевая реальность.

зированы здесь как интенции движения, нащупывающего внутреннюю, эйдети-ческую форму смысла. Она должна быть предпосылкой, «наметкой», неким мгновенным наброском движения, причем движения речевого, и существующего не как единовременное, а как многократное действие – уточняющий, корректирующий и диалогизирующий смысл повтор. Значит, внутренняя речь есть установление интенций динамического осуществления слова, некий проект речевой формы как речевого «изгиба». Это еще не контур, как он явится в итоге, а поиск направлений контура. Вполне вероятно, что становление слова происходит и как «примеривание» предикативных смыслов к некоторой «навязчивой» сегментно-просодической модели, в каком-то отношении напоминающее поэтическое «выживание» предложения и слова из ритмического или рифменного задания на начальной стадии порождения текста, когда он еще не представляет собой относительно застывший ритмический организм.

Внутренняя речь может быть представлена как челночный процесс поиска компромисса между «системно-точечной» данностью языка и линейной данностью субъективных предикаций. Согласно В.С. Библеру, идущему в своих представлениях о внутренней речи за Л.С. Выготским, «во внутренней речи господствует слово-высказывание; “корень...”-высказывание; звуковой повтор-высказывание. Точнее – даже не слово, но предположение слова. В этой синтаксической трансформации основным оказывается нарастание предикативности внутренней речи, с выпадением (“вглубь? ввысь?”) *логического субъекта*. Логический субъект (предмет мысли, объект высказывания) уже не может произноситься, он непрерывно изменяет свой смысл, он лишь подразумевается в ауре слипающихся предикатов, он – пред-полагается...» [Библер, 1995, с. 283. Ср.: Библер, 1981; а также раздел «Внутренняя речь “открытым текстом” (если соотносить Гегеля и Выготского)» в кн. Библер, 1991].

Идея связи звукового повтора с механизмами внутренней речи, в философском аспекте развитая В.С. Библером, намечена работами И.И. Ковтуновой. Говоря о способности поэтов мыслить «определенными сочетаниями согласных, извлекаемыми из ключевых слов», она видит здесь явление, близкое к «редуцированию фонетических моментов во внутренней речи». Вопрос, какого рода редукция имеет здесь место и можно ли сводить ее к своеобразному устранению

гласных, упразднению слоговой структуры слова, не обсуждается, однако отмечается, что «в самом отборе повторяющихся звуковых сочетаний... играют немаловажную роль моторно-артикуляционные представления» [Ковтунова, 1990, с. 22], что, конечно, исключает представление о звуковом повторе как повторе отвлеченных от просодической структуры речи консонантных квазикорней.

Для понимания значения повтора как речеформирующего и текстообразующего средства на фоне механизмов внутренней речи определяющее значение имеют идеи Н.И. Жинкина, которого многолетние экспериментальные исследования привели к выводу, что, если изолировать слова от речевой последовательности и представить их как «бессмысленный набор слов», то значения отдельно взятых слов (конечно, в их сугубо номинативной функции) «могут фиксироваться в буквенном коде без перехода в двигательный», т. е. без актуализации двигательных механизмов. В этом случае слова опознаются носителями языка «как некоторые простые, цельные образования, не распадающиеся на слоги» [Жинкин, 1998, с. 154]¹. Однако «продуктивное мышление может быть осуществлено только в речедвигательном коде»; «двигательный речевой код является первичным, а языковой, буквенный – вторичным. Язык создается в речи и постоянно в ней воспроизводится. Слово должно быть усвоено в динамике слогаделения прежде, чем перейдет в буквенный код» [там же, с. 151, 154]².

Выводы эти во многом парадоксальны: ведь слог – это, казалось бы, всего лишь способ произнести слово. Однако (и в этом Жинкин видит центральную мысль всей своей книги «Механизмы речи») «следует различать артикуляцию и

¹ Такое статическое оперирование словом делает приоритетной его частью инициаль, даже «первую букву» как точку входа в «ментальный лексикон» [см. Венцов, Касевич, 1994].

² Ю.Н. Караулов, по результатам ассоциативно-вербальных экспериментов, отраженных в РАС, отмечает явление «паронимии стимулов» – подмены одного стимула другим при восприятии написанного слова: «попасть – бездна [пропасть = бездна]... удрать – палкой [ударить палкой]... быть – по-волчьи [выть по-волчьи]; сесть – рыболовная [рыболовная сеть]; жесткий – романс [«Жестокий романс»] и т. д. ...Распространенность этого явления в ассоциативных статьях свидетельствует о силе связей между словами АВС, основанной на сходстве их письменной формы и близости в звучании» [Караулов, 2002, с. 773]. В свете идей Н.И. Жинкина, это явление, названное Карауловым параформией, свидетельствует о том, что графический образ изолированного слова может действовать симультанно, не связываясь с речедвигательным кодом, однако способен порождать «бездумную» (а значит – лишенную процессуальности речевого переживания) реакцию при выполнении условий эксперимента частью «испытываемых».

слогообразование» [Жинкин, 1998, с. 80]. Артикуляция, согласно Жинкину, «производит единицы дискретного ряда», т. е. направлена на обеспечение членораздельности речи, обнаружение отдельных смыслоносителей, а слогообразование производит «единицы непрерывности» [там же].

Слогообразование не автоматически и связано с творческим началом в языке. Здесь Жинкин фактически готов поставить знак равенства между экспрессивной и слоговой структурой речи: «Экспрессивная, слоговая структура слова находится в постоянной корреляции с ситуацией разговора. Именно от изменения ситуаций и возникают переозначения речевых сигналов» [там же, с. 84], т. е. происходит процесс смыслообразования. Впоследствии – изолированное, взятое вне речевого потока и выступающее в сугубо номинативном значении слово (и, вероятно, воспроизводимое как клише) может опознаваться в чистом «буквенном коде без перехода в двигательный», однако как действующий и, добавим, предикативно «заряженный» знак слово существует только будучи включено в систему просодических отношений (подчинено «механизму просодического регулирования»), которая прежде всего выражается в динамике слоговедения. Это происходит не только потому, что речь погружает слово в контекст и вносит индивидуальное в семантику, но и в силу законов повторяемости, создающих «блоки уравнивания» и определяющих просодическую сторону речи. «Известно, что повторение сигнала не создает новой информации. Но это положение относится только к сегментарному ряду. В просодическом ряду в блоке уравнивания конкретных слов в сообщаемом повторение порождает информацию – *иди, иди!*.. В блоке приравнивания слово *иди* надо заменить словом *иди*. Следовательно, они различны» [Жинкин, 1998, с. 48]. В этой связи Жинкин ставит задачу «раскрыть механизм эмфазы и показать, как субъективные и только субъективные состояния, т. е. непередаваемые, могут передаваться в речи. Это произойдет только в том случае, когда речевой сигнал будет переозначен (под воздействием интонации, повторения, эмфазы, органически слитыми со слоговедением – Г. В.). На этом пути может быть изучена семантическая сторона фундаментального противопоставления артикуляции <и> слоговедения. Слова имеют значение, но интонация накладывает на них свою переозначающую печать» [там же]. Жинкин рассматривает возможности усиления работы блоков уравнивания с помощью

«фильтров» поэтического текста, которые бы «задерживали узуальные шаблоны» и «открывали доступ для малоожидаемых словесных замен и сопоставлений» путем сгущения системы повторяемостей [там же]. Однако такую же «переозначающую печать» накладывает на речь и всякая ее периодическая организованность, и в первую очередь – слоговая, стихотворной структурой лишь максимально мобилизованная в целях текстообразования.

Специфическим и главным кодом внутренней речи Жинкин считал «изобразительный язык», где «представления как изобразительные компоненты... кода схематичны» [там же, с. 158] – это простейшие пластические знаки, линии, «палочки и кружочки», однако не формальные, а «предметные, т. е. содержательные»; «зарождение мысли осуществляется в предметно-изобразительном коде», а затем она уже «пробивается в язык, перестраивает его и побуждает к развитию» [там же, с. 159]. «Натуральный язык является для участников общения средством выработки такого субъективного кода, который, будучи переведен на натуральный язык, сделал бы возможным самый процесс общения и соответственно сравнения разных субъективных представлений» [там же], и таким кодом служит предметно-изобразительный язык, поскольку «у человека... изображение входит в самый состав его мышления» [Жинкин, 1998, с. 160].

«Механизм человеческого мышления реализуется в двух противостоящих динамических звеньях – предметно-изобразительном коде (внутренняя речь) и речедвигательном коде (экспрессивная речь)» [там же, с. 159].

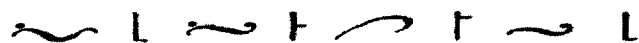
Эти суждения позволяют сделать одно, возможно, рискованное, но необходимое предположение. Самая неизбежность освоения динамики слогаобразования как условия «продуктивного мышления» обусловлена особым статусом слога уже на уровне внутренней речи. Пластическое движение, схематично обрисовывающее предмет, есть не что иное, как «слог» и, шире, просодическая единица изобразительного языка. То, что предметное не может непосредственно «перекочевать» в область просодики, очевидно (именно поэтому интонация, даже будучи «вписанной в текст», не изобразительна, а конститутивна). Однако если считать, что предметно-изобразительное кодирование есть уже речевая деятельность, то отголоском ее на более «совершенной» стадии порождения речи является как раз то самое, что образует в речи «блоки уравнивания», а имен-

но – повтор. Причем в повторе оказывается значимым не только принцип «перекодировки», то есть чисто семантический механизм, но и собственно просодический механизм, который создает взаимопроекцию контуров и делает таким образом значимой саму форму контура, осмысливаемую затем как предизирующий речевой жест (не артикуляционный, а «внутренне-двигательный» – слоговой и «безакцентно» интонационный, контурно-сегментирующий). Повтор становится существенным тогда, когда игра контуров, их совмещения и контрасты обращают говорящего к изобразительным истокам высказывания (не изображая при этом ничего, а только связывая, членя и выделяя), т. е. заставляя пережить речь в самих ее истоках – ее простейших, эмбриональных пластических формах.

При творческом, претворяющем переживании-воспроизведении речи происходит своеобразное «воскрешение» слова в его первичных, доречевых и «внутренне-речевых» свойствах. Теперь оно не номинативный, а творяще-предикативный знак, и его слоговая форма заставляет его быть организмом, способным передавать то, что предусмотрено не логикой «точечного» языка, а речедвигательным, пластическим устройством слова, выраженным в феномене повтора.

В этой связи действие звукового повтора может объясняться способностью звуковых конфигураций быть отголоском, слепком первоначальных внутренне-речевых (индивидуальных и архетипических) форм, стремление к сохранению которых, очевидно, обнаруживает поэтическая речь и под воздействием которых формирует и модифицирует картину мира.

«Органический алфавит» де Бросса, который пытался использовать П.А. Флоренский для изобразительной передачи звуковой пластики слова, мог бы служить примером опыта представления звукового континуума в виде графического. Флоренский считал, что «транскрибированная “органическим алфавитом” речь чрезвычайно наглядно представляет фонетическую свою природу, причем ясно видны как основные ее звуковые линии, так и малейшие частности» [Флоренский 1993, с. 20]. Имя *Мариула* из пушкинской поэмы, заворожившее мыслителя своим звучанием, в символах «звуковых линий» передано им так:



«Это великолепный звуковой организм, тесно сплоченный, в котором каждый

звук служит крепости целого. И все это целое имеет вознести возможно выразительнее вершину свою – звук у, доминанту всей поэмы» [там же, с. 21].

Оперируя отдельными знаками, запись с помощью «органического алфавита» не отражает взаимодействия звуков в структуре слога и в ритмической структуре слова, однако использование пластики линий для передачи звукового развертывания слова – путь, очевидно, способный привести к построению некоторой психологически адекватной фонетической транскрипции. Такая транскрипция должна была бы воплощать аристотелевскую идею «неделимых линий»: «Когда древние говорили о том, что все происходит из воды, или из воздуха, или из огня и называли эти стихии “стойхейон”, они мыслили, что в основе бытия всегда лежит какой-то минимальный сдвиг, пусть то воды, пусть то воздуха или огня. У Аристотеля был целый трактат о так называемых неделимых линиях. С такой позиции вовсе не точка была минимальным неделимым элементом. Ведь точка непредставима вне окружающего ее пустого фона. Представить себе точку – это значит сравнить ее с окружающим пустым пространством, т. е. так или иначе представить себе это пустое пространство, т. е. так или иначе сойти с точки в это пустое пространство, а это значит превратить ее по крайней мере в линию, если не больше того. Поэтому в древности некоторые и говорили, что бытие состоит вовсе не из неделимых точек, а скорее из неделимых линий» [Лосев, 1982, с. 475].

Согласно Лейбницу, «разделение непрерывности надо уподобить не песку, распадающемуся на отдельные песчинки, а бумаге или ткани, которая может образовать складки: хотя число складок ничем не ограничено и они могут быть все меньше и меньше одна другой, однако тело никогда не распадется на точки или наименьшие части» [Лейбниц, 1984, с. 252]. Развивая эту идею, Ж. Делез пишет: «Формирование организма осталось бы невероятной тайной или чудом, если бы материя делилась на самостоятельные точки (даже бесконечно), – но оно становится все более вероятным и естественным, как только мы признаем бесконечное количество промежуточных (уже изогнутых) состояний, каждое из которых на своем уровне допускает некую связность, – что немного напоминает невероятность образования слова из букв, взятых наудачу, которое становится гораздо более вероятным при пользовании слогами или окончаниями (flexions)» [Делез,

1997, с. 13], – и указывает на необходимость создания «своего рода “тайнописи”, которая будет одновременно исчислять материю и расшифровывать душу, заглядывать в складки материи и читать в сгибах души» [там же, с. 7].

Мысль в недрах внутренней речи можно представить себе как эмбриональный жест, реализующийся в режиме предикативного связывания неких пропозициональных полюсов. Это связывание не является однократным, а скорее представляет собой повторяющееся, ритмическое действие, позволяющее между дистанцированными полюсами теперь проводить разнообразные линии. Формы линий в процессе их соотнесения действуют как диалогический механизм, многократно «примеривающий» одну пластическую форму к другой и вырабатывающий уже собственно речевую форму высказывания. Поскольку этот процесс не может идти без потерь, в ситуации, когда включается речедвигательный код, его просодическая, в первую очередь слоговая, структура начинает действовать как механизм сохранения памяти об эмбриональных формах предикативности, в то время как процессы, отвечающие за логику и оперирующие дискретными символами, заняты приспособлением индивидуально-неповторимого к требованиям языка и общепризнанным правилам коммуникации. В результате речь вырабатывает систему особых просодических средств, которые способны хранить память о первоначально-противоречивом рождении мысли. Этой системой могли бы оказаться собственно слоговые и просодические изгибы речи, однако репертуар таких форм ограничен, поэтому к пластической игре слогов и просодических контуров подключается звук – средство, в рационально-логической речи функционально свободное, не востребованное, а в речи творческой – «вбирающее» в себя теряемые пластические формы и движения и воплощающее их в игре повторяемых и варьируемых фоновосиллабических единств, образующих звуковой повтор. Действуя как слепок эмбрионального смысла, звуковой повтор приспособливает его к речевой среде, формируемой рационально-логическим мышлением, и выступает по отношению к нему как инструмент пластической адаптации синтаксических и лексических структур, в отношении которых он действует как особое контурномодифицирующее средство, по-своему объединяющее, членящее, выделяющее и перегруппировывающее сегменты речевой последовательности.

Естественно, что наиболее сильно эта функция выражается в поэтической речи, которая является не только высшим проявлением языка, но и способом сопротивления языку в его мертвящих и унифицирующих свойствах. Весь строй поэтической речи и весь процесс ее порождения направлен на сохранение индивидуально-неповторимых, эйдетических форм мышления и переживания мира, максимально мобилизуя механизм повторяемости и выдвигая на первый план речевые средства, способные уже на низших уровнях языка отражать пластику предидирующих форм внутренней речи. И. Бродский писал о том, что в поэзии «со скоростью звука» происходит «устремление языка вверх – или в сторону – к тому началу, в котором было Слово» [Бродский, 1998, с. 67], «в те сферы, приблизиться к которым он был бы иначе не в состоянии...» [там же, с. 86] – это сферы первозданной пластики внутренней речи, которые в речи внешней отражает повтор.

Замечательны суждения С.Н. Булгакова о «телесной» природе слова в связи с ролью «инструментовки» в поэзии:

«В поэзии осуществляется не только жизнь слова, но и его органичность. Настоящее поэтическое произведение есть вместе с тем природное, в первозданности сущее слово, которое можно изучать как бы естествоиспытателю. Такое изучение может касаться разных сторон, в частности фонетики, тела слова. <...> Инструментовка производится, вернее, не производится, а происходит бессознательно и непреднамеренно (иначе бы она теряла и всякую цену, и всякий интерес). Она коренится, очевидно, в глубочайших ритмах языка, в тончайших его вибрациях. Здесь приподнимаются покровы с внутренних органов слова, ощущается связь, существующая между чувством и отдельным звуком, буквой, элементом слова. Слово-смысл и слово-звук смотрят здесь друг в друга и выдают заветные свои тайны. Ибо тайна слова есть тайна букв и их соединения в слово как тело смысла» [Булгаков, 1998, с. 221].

§ 4. Конвергенция и дивергенция в динамике текстообразования. Дивергентный повтор как символизация и диалог

Лишь два пути раскрыты для существ,
Застигнутых в капканах равновесья:
Путь мятежа и путь приспособленья.

М. Волошин. Путями Каина

Механизм аналогии в речи – или провокация эха, или провокация «асимметричного» ответа, когда аналогичная форма реализует свою противопологающую направленность. В основе искусства и самой речи, особенно речи творческой, лежит принцип взаимодействия прямого и обратного (или «перевернутого», по крайней мере – трансформирующего) повторения.

Приведем рассуждения Аристотеля о двух основных типах слога в гл. IX 3-й книги его «Риторики» (в переводе С. Аверинцева): «Слог может быть либо нанизывающим (εἰρομένον) и непрерывным благодаря союзам, каковы зачины дифирамбов, или сплетенным (κατεστραμμένον) и подобным <строфам и> антистрофам старых поэтов. Нанизывающий слог – старинный... Я называю его “нанизывающим”, потому что он сам в себе не имеет никакого конца, пока не окончится излагаемый предмет. Он неприятен из-за отсутствия предела, ведь всем хочется видеть конец» [Аристотель, 1996, с. 392]. В отличие от другого переводчика, Н. Платоновой, С. Аверинцев передает *katēstrammenē* как «сплетенный», вместо возможного «периодический», подчеркивая скорее оппозицию параплазматического и метаплазматического в строении речи, нежели оппозицию периодического и непериодического¹. В речи период периоду рознь: любой отрезок диалога или текста может быть в известном отношении представлен как соизмеримый с другим, т. е. как период, без чего речь в принципе невозможна. Другое дело, что сама периодичность может быть реализована и как дурная бесконечность, и как, по выражению М. Мамардашвили, «завершенная гармония».

¹ Ср. в переводе Н. Платоновой: «Стиль необходимо должен быть или непрерывным (*eiromenē*) и соединенным при помощи союзов, каковы прелюдии (*anabolai*) в дифирамбах, или же периодическим и подобным антистрофам древних поэтов» [Античные риторики, 1978, с. 140].

Согласно комментарию С.И. Гиндина, для Аристотеля в этих рассуждениях «исходным пунктом рассуждений была вообще характеристика не внутреннего устройства отдельной единицы, а синтаксического стиля речи в целом. Легко видеть, что оба «слога» характеризуются Аристотелем вне зависимости от предмета, трактуемого в тексте. Одно и то же содержание может быть изложено и нанизывающим, и сплетенным слогом, и различие двух типов слога состоит в том, как это совокупное содержание речи будет разделено между синтаксическими единицами, фразами. Таким образом, уже разделение двух типов «слога» предполагает существование определенных, хотя и не эксплицированных сверхфразовых представлений» [Гиндин, 1986, с. 357].

Аристотель говорит о «нанизывающем» рече- и текстообразовании как реальном, возможном, но малоэффективном, приписывая его слогу неких писателей или ораторов прежних времен. Стержнями для «нанизывания» отрезков речи могут служить, вероятно, и некоторая повторяющаяся ритмическая модель, и (что следует из рассуждений Аристотеля) союзное соединение частей – такое, при котором речь предстает как бесконечная, т. е. когда окончание ее и «закругление» оказываются структурно непредсказуемыми и структурно не обеспеченными. В этом случае «нанизывающими» союзами могут быть прежде всего союзы сочинительные, а среди них – повторяющиеся соединительные и разделительные, обладающие тавтологичной, эхообразной структурой и органически слитые с конструкциями прямого синтаксического параллелизма (см. далее, гл. 5, § 3), а также, очевидно, союзы присоединительные.

Иное дело – речь не просто периодическая и не просто соединенная, но «сплетенная», «подобно <строфам и> антистрофам старых поэтов». Здесь основа речевого строя – действие и противодействие, структурная возможность перевертывать, «опрокидывать» сказанное. В таком понимании-переводе этот тип построения речи невольно сближается с античным риторическим приемом сплетения (*copulatio*), «когда первое слово после долгого перерыва повторяется на последнем месте, средние слова совпадают с первыми, а последние – со средними» (что, вообще, очень напоминает цепные межфразовые отношения). По определению Аристотеля, «слог сплетенный состоит из периодов. Периодом я называю отрывок, имеющий в себе самом свое начало и конец и хорошо обозримую протяжен-

ность. <...> Нужно также, чтобы мысль завершалась вместе с периодом, а не разубалась» [Аристотель, 1978, с. 189–190]. Период при этом предстает не просто как некий отрезок речевой цепи, такт, безотносительный к цельнооформленности текста, а как форма, образующая «сплетенную» последовательность, мыслимую уже не только в ее отграниченности, но и внутренней «закругленности», в известном смысле – как хиастичное целое. Закругленность эта в первую очередь обеспечивается, структурными элементами, начинающими и завершающими и создающими «обозримую протяженность», вне прямой зависимости от смысловой исчерпанности сообщения, которое имеет место и при нанизывании фраз и «разрубании» мысли. «Используя современные термины, можно было бы сказать, что уже начало грамматической структуры предложения должно предсказывать, каково будет ее окончание» [Гиндин, 1986, с. 358].

Ср. у Цицерона о «соединении слов» («Оратор», гл. 44, § 149) [Цицерон, 1972, с. 361], где особо подчеркивается звуковой элемент:

«Размещаться слова будут или так, чтобы наиболее складно и притом благозвучно сочетались окончания одних с началом следующих; или так, чтобы самая форма и созвучие слов создавали своеобразную цельность; или, наконец, так, чтобы весь период заканчивался ритмично и складно».

И далее, о «созвучии отрезков» (§ 164–166):

«Закономерность следует соблюдать не только в сочетаниях слов, но и в завершениях, ибо в этом состоит указанное нами второе требование слуха. Завершения получаются или как бы произвольно – самим расположением слов, или же с помощью таких слов, которые сами по себе образуют созвучия. Имеют ли они сходные падежные окончания, или соотносят равные отрезки, или противопоставляют противоположности, – такие сочетания уже по собственной природе ритмичны, даже если к ним ничего не прибавлено намеренно. В стремлении к такому созвучию, говорят, первым был Горгий; к этому роду относятся наши слова в речи за Милона: “Est enim, iudices, haec non scripta, sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, verum ex natura ipsa arripuimus, hausimus, expressimus, ad quam non docti, sed facti, non instituti, sed imbuti sumus”. В этой фразе все, что надо, соотносится с

тем, с чем надо, и уже по этому самому кажется, что ритм здесь не выисканный, а явившийся сам собой» [там же, с. 366] (разрядка наша. – Г. В.).

Нетрудно заметить, что из звуковых средств «разгонистость» (выражение Цицерона) придают речи параплазматические, эхообразные финальные повторы, а основную функцию в предсказании завершения и собственно закруглении речи выполняют обращенные созвучия маргинальных слогов в словах и фразе в целом:

Est enim, iudices,	Es – <u>es</u> –
haec non scripta,	s-i –
sed nata lex,	se – ex
quam non didicimus,	– <u>us</u>
accepimus,	– <u>us</u>
legimus,	– <u>us</u>
verum ex natura ipsa arripimus,	ex – sa – <u>us</u>
hausimus,	– <u>us</u>
expressimus,	ex... <u>us</u>
ad quam non docti, sed facti,	– se –
non instituti, sed imbuti sumus”.	i-s – se – su... <u>us</u>

Ср. далее (§ 219):

«Речь становится ритмической не только благодаря размеру, но также и благодаря расположению и, как выше было сказано, благодаря созвучию слов. Ритмичность, созданную построением, можно видеть тогда, когда слова строятся так, что ритм кажется не нарочитым, а естественно льющемся – например у Красса: “Nam ubi libido dominatur, innocentiae leve praesidium est”. Здесь порядок слов создает ритм без всякого явного усилия оратора» [там же, с. 378–379].

Можно предполагать, что «естественно льющийся ритм» образуется здесь и созвучиями (звуковыми скрепами), регулярно использующими дивергентный, инверсивный повтор: *Nam ubi libido dominatur, innocentiae leve praesidium est* (*namu – mina – inno; bi – ib(i); ido – do-i – diu; domi– dium; ce-t – sid – est*). Инверсия элементов в некоторых случаях создает квазипалиндромные образования: *bilibido|do-i; nA-u-i (Nam ubi) – i-nA-u (dominatur)*.

Среди множества терминов, образовавшихся в среде наблюдений над звуковой организацией текста и применяемых для ее родовых понятий (*фоника, инструментовка, звукопись, аллитерация* (в широком смысле), *эвфония* и т. п.) есть один самый непритязательный, возникший скорее в «ненаучном», «обыденном»

сознании читателей, носителей языка – это *звуковые переключки*. Образ, лежащий в основе данного наименования, точен: в самом деле, звуки, звуковые элементы не просто повторяются и «кивают» друг на друга, но *перекликаются*. Переключка – не механический повтор, а проявление диалога знаков, реализующих ситуацию «амбейного», антифонного выкликания слов [см. Веселовский, 1989, с. 76–100]. В переключке – не простое эхо (конвергенция), не передразнивание, а в первую очередь асимметричный ответ. Реакция, преобразующая исходный выклик-стимул – наиболее сильное средство творческого поиска, поиска смысла, существующего как нечто не жестко привязанное к знаку или лицу, но свободно творимое в процессе согласования-соствязания слов и тех, кто их произносит. Дивергентный повтор осуществляется на фоне возможной и частично явленной конвергенции, но переводит интенцию «эха», простого отголоска, в реальность языковой метаморфозы.

С этой точки зрения важен взгляд на искусство и самую речь как возникшие из древнейшего диалога-поединка, коммуникативного соствязания. О.М. Фрейденберг пишет об «антифонном характере» древнейших ритуалов, в частности «песен, вырастающих из перебрасывания шутками или воплями двух общественных хоров» [Фрейденберг, 1997, с. 126]. «Словесная перебранка чередуется с загадыванием шарад и загадок, и все это в форме амбейности; симметрия, отражающая своеобразное мышление, неизменно ведет нас к антитезам, антифонности, к возвратам и обратно-симметрическим композиционным линиям циклизующего мышления, в котором всякая “обратность” (*αντι*) представляется моментом борьбы двух противоположных начал» [там же; ср. Иванов, 1976, с. 48–55].

В духе того же противоположения Вяч. И. Иванов разделял эмморфозу и метаморфозу, «ознаменательное и преобразовательное начала творчества», которые получают свое продолжение в двух противоположных практиках речевого и творческого поведения:

«Нам кажется, что во все эпохи искусства два внутренних момента, два тяготения, глубоко заложенные в самой природе его, направляли его пути и определяли его развитие. Если миметическую способность человека, его стремление к подражательному воспроизведению наблюдаемого и пережитого мы будем рассматривать как некоторый постоянный субстрат художественной

деятельности, ее психологическую “материальную подоснову”, – то динамические элементы творчества, его оформливающие энергии, движущие и образующие силы проявятся в двух равно исконных потребностях, из коих одну мы назовем потребностью ознаменования вещей, другую – потребностью их преобразования.

...Подражание (мимезис), по нашему мнению, есть непрменный ингредиент художественного творчества, основное влечение, которым человек пользуется, поскольку становится художником для удовлетворения двух различных по своему существу нужд и запросов: в целях ознаменования вещей, их простого выявления в форме и в звуке, или эмморфозы, – с одной стороны; в целях преобразовательного их изменения, или метаморфозы, – с другой.

Человек уступает этому влечению подражательности или для того, чтобы вызвать в других наиболее близкое, по возможности адекватное, представление о той или иной вещи, или же для того, чтобы создать представление о вещи, заведомо отличное от нее, намеренно ей не адекватное, но более угодное и желанное, нежели самая вещь» [Иванов, 1995а, с. 109] (разрядка наша. – Г. В.).

По-разному обозначаемая оппозиция параплазма-метаплазма (конвергенции-дивергенции, прямого-перевернутого, изоколлона-антитезиса и т. п.) и определяет развертывание текста, особенно поэтического, и затрагивает фундаментальные основы речеобразования в онто- и филогенезе. Элементарные речевые реакции человека – либо реакция непосредственного подражания и передразнивания, ведущая к образованию иконического знака, либо реакция «опровержения», противопоставления своего сказанного услышанному чужому (всегда при этом соотносительная с этим чужим), ведущая к развитию символической функции языка.

Прямое следование инерции повторения находит важные соответствия в явлении детской эхоталии – речевой реакции ответа-подражания в момент «экспериментального» отождествления себя и другого, для которой характерно отсутствие диалогических интенций, приводящих к осознанию «Я» по отношению к другому.

«Функции этого подражания... трудно определить в одной формуле. В аспекте поведения подражание... есть идеомоторное приноравливание, за счет ко-

того ребенок воспроизводит, потом симулирует жесты и мысли лиц, его окружающих. Но с точки зрения личности и с точки зрения социальной подражание есть... смешение между “Я” и “не-Я”, смешение деятельности собственного тела и тела другого человека; в период, когда ребенок более всего подражает, он делает это всем своим существом, отождествляя себя с предметом подражания. Но такая игра, кажущаяся чисто социальной ситуацией, остается в то же время исключительно эгоцентрической. Имитируемые жесты и поступки сами по себе нисколько не интересуют ребенка, и “Я” не приспосабливается к другому; мы здесь имеем смешение, благодаря которому ребенок не знает, что он подражает и он выдерживает свою роль так, как если бы он сам ее создал» [Пиаже, 1994, с. 18–19].

Согласно В.Н. Топорову, «наиболее ранней и примитивной формой самореализации ответственности... является эхо – и как чисто физическое явление акустической природы, и как явление, осваиваемое сферой смысла» [Топоров, 1994, с. 36]. Важность асимметричного подражательного отклика на фоне эхоталии при становлении речи и общения в процессе возникновения языка и сознания личности подчеркивает палеопсихолог Б. Поршневу:

«Применительно к речевой функции эта произвольная подражательная двигательная реакция, именуемая эхоталией, напоминает игру в теннис. Это – повторение, но не своих слов, а чужих и в генезе, <...> как доказывают обильные факты патологии и онтогенеза, повторение команд, прескрипций, требований. На требование “отдай” субъект отвечает словом “отдай” и тем освобождает себя от необходимости отдать. Иными словами, эхоталическая патология напоминает нам о той эпохе, когда в суггестии момент интердикции через имитацию еще доминировал над моментом конкретного дифференцированного предписания, что именно надлежит сделать. Эхоталическая реакция принимает данную определенную команду за команду вообще, безразличную к содержанию. Однако тут акцент уже не на застывании в моторике всего остального, а на факте общения: эхоталический “ответ” есть все-таки обмен словами, хотя и без обмена смыслами. Вся дальнейшая спираль развития речевого общения и будет перемежающимися уровнями обмена – то обмена тождествами, то обмена нетождествами» [Поршневу, 1974, с. 435].

Механизм асимметричного ответа, согласно Поршневу, оказывает решающее влияние на формирование фонологической системы языка, поскольку «естественной защитой» от эхоталии «являлась возникающая способность такой высокой фонологической дифференцировке звуков, которая при малейшем отклонении, “нарушении правил” приводит к фонологическому “непониманию” – к неповторимости. В ответ на слово либо не последует ничего, либо последует нечто не тождественное, тем самым “непонятное”, нечто новое для первого партнера. Вот тут-то уже и завязываются наисложнейшие узлы второй сигнальной системы» [там же].

Таким образом, дивергентный повтор ведет к развитию символической функции знака в онто- и филогенезе. Символизация является основной функцией дивергенции и в процессе образования и понимания текста.

Символ в поэзии и языке вообще – не способ механического отражения, а путь преобразования действительности, позволяющий выделить в ней некоторые связи и составляющие, которые обнаруживают действительность инобытийную, ноуминальную, всегда живую и движущуюся, ищущую оптимального самоосуществления в мире материальных знаковых форм. Текст рождается как результат диалогизирующей «челночной дипломатии» сознания между миром динамических форм и миром динамических смыслов, а в поэтическом произведении это челночное движение закрепляется механизмом возвращения – повтором. М.М. Бахтин связывал проблему «диалектического соотношения тождества и нетождества» в речи и культуре с феноменом «перехода образа в символ», когда повторяемое как узнаваемое (образ) превращается в повторяемое как «наращиваемое, преобразуемое в сознании другого, “сочувствующего”» в условиях «активно-диалогического понимания (спора-согласия)» [Бахтин, 1979, с. 361–373, 409–412]¹.

В этой связи показательным оказывается диалогизм хиастического повтора в речи: «Путешествие из Москвы в Петербург» А. Пушкина – литературный ответ на «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева; замысел

¹ В этом отношении, знак-символ (и в его простейшем понимании, когда форма и смысл оказываются внешне максимально свободными друг от друга, и в случае художественной символизации), действительно, – высшая ступень знака, поскольку во всяком случае осуществляется как поиск индивидуальной реакции на «заданный» сигнал, как утверждение своего через чужое, синтезирует в себе элементы индексального и иконического знаков.

С.М. Эйзенштейна – книга «Мое искусство в жизни» – полемически направлен против «Моя жизнь в искусстве» К.С. Станиславского. Диалогизируя заглавие, перестановка придает словопорядку и в новом, и в прецедентном высказывании символическое значение.

Философ В.С. Библер, много размышлявший о сущности диалогического, в одной из своих работ вводит фигуру Кратоса, вымышленного оппонента Сократа (кРАТ-ос – со-кРАТ), который, по словам автора, есть одновременно «alter ego души Сократа — и сам Сократ» («Сократ и Кратос в диалоге “Федон”»). Здесь уже использован «диалогизирующий» звуковой (слоговой) хиазм.

Идея парности, двойничества, двойственности, представляемая как удвоение, обеспечивается в языке прямым, конвергентным повторением с отдельными чередованиями-подстановками, идея преемственности и диспропорциональности и взаимонаправленности – повторением дивергентным, обращенным. Говоря об именах-масках у Гоголя, Ю.Н. Тынянов особенно подчеркивает здесь роль звукового повтора, разделяя прямые и перевернутые комбинации: «Словесная маска может раздвоиться: Бобчинский и Добчинский, Фома Большой и Фома Меньшой, дядя Митяй и дядя Миняй; сюда же парные имена и имена с инверсиями: 1) *Иван Иванович* и *Иван Никифорович*; *Афанасий Иванович* и *Пульхерия Ивановна* (парные), 2) *Кифа Мокиевич* и *Мокий Кифович* (с инверсией). В этом смысле решающую роль играют звуковые повторы, сначала чисто артикуляционную... а потом и композиционную: 1) *пульпультик, моньмуня* («Коляска»), 2) *Люлюков, Бубуницын, Тентетников, Чичиков*» и т. п. [Тынянов, 1977, с. 203]. Примерно в том же ключе рассматривал подобные имена В.Б. Шкловский: «Само сочетание слов – Бобчинский и Добчинский – это удвоение одного и того же человека. Они часто говорят смешными повторениями: ... Они задуманы как цирковые “братья”, выступающие под одной фамилией. ... Посмотрите теперь: Ляпкин, обычная фамилия; Ляпкин-Тяпкин – полный реализм. Есть еще Сквозник-Дмухановский; то есть все двойные фамилии пишутся через черточку. Эта же двойная фамилия разведена – черточка убрана – разведена на два человека: Бобчинский и Добчинский... Магическое сведение и разведение – проявление идеи двойственности, идеи парности» [Шкловский, 1983, с. 217–218; ср. Козинцев, 2002, с. 187–210]. Непосредственно к проблеме фонотактики имени обращена интересная работа А.С. Архиповой и Ф.Р. Минлоса, которые

указывают на высокую активность парных имен в фольклоре, обнаруживая, что преодоление параллелизма ритмической дивергенцией регулярно связано с завершением синтагматического ряда (*Иванов, Петров, Сидоров; Устинья, Крестинья, Лепестинья* и т. п., при невозможности перемещения последнего члена в начало ряда) [см. Архипова, Минлос, 2003]¹. Также становится очевидно, что в духе сознательного или неосознанного ритмического и звукового параллелизма и значимого варьирования действуют имена, участвующие в образовании символического «текста истории» [см. Успенский, 2001; Литвина, Успенский, 2003].

Рассматривая феномен палиндрома (который представляет собой наиболее радикальный способ синтагматической дивергенции) в контексте проблемы симметрии-асимметрии, Ю.М. Лотман писал: «Зеркальный механизм, образующий симметрично-асимметричные пары, имеет столь широкое распространение во всех смыслопорождающих механизмах, что его можно назвать универсальным, охватывающим молекулярный уровень и общие структуры вселенной, с одной стороны, и глобальных созданий человеческого духа, с другой. Для явлений, охватываемых понятием “текст”, он, бесспорно, универсален» [Лотман, 1992а, с. 23]. Переживания речевого конфликта, парадокса, в частности в области звуковой организации речи, суть не непосредственные ощущения, а ощущения конструктивные и реконструирующие – эмоции символизирующие, «умные», по выражению Л.С. Выготского.

Иконический элемент содержится уже в самом намерении ответить, а значит – пережить сказанное чужое слово и хотя бы по-своему, но все же – повторить его. Индексальный элемент выражается в способности знака сопровождать субъективную и объективную реальность, метонимически стоящую за субстанцией языка. Символ раскрывается в переживании как проявлении действительности, но не метонимически сопутствующей языку, а действительности потенциальной, метафорически превосходящей, превосмогающей реальность

¹ Н.В. Черемисина, исследуя правила «ритмико-фигурной» синтагматической организации прозы, обращала внимание на то, что в «правильных» ритмических фигурах (акцентно равноместных, с последовательным возрастанием и последовательным убыванием слоговой длины предударной части) «акцентная структура одного, чаще всего последнего, слова... “ломает” правильную фигуру», оставаясь, тем не менее, в ее синтагматических пределах [Черемисина, 1989, с. 39].

обыденного порядка. Согласно М. Мамардашвили, «символы построены как некоторые завершённые гармонии – мыслительные, эстетические, этические. То есть в них запечатлены те события в мире, которые в принципе никогда не завершаются... и не могли бы быть поняты. А вот через завершённые гармонии, включающие элемент символический, элемент воображения, элемент мнимости (где мнить – воображать), мы что-то можем понять. И только посредством конструкций, которые строят философия, искусство!» [Мамардашвили, 1991, с. 6].

Конвергентный повтор эмблематичен, аллегоричен и ориентируется на иконический принцип обозначения. Дивергенция – основа механизма символизации, путь создания знаков, пресуществляющих вещи, обнаруживающих в знаке смыслы иного, высшего порядка, по сравнению со смыслами логическими и утилитарно-прагматическими¹.

Максимально полный конвергентный повтор в тексте возможен лишь как установка, ожидание (так, невозможен текст, построенный на сплошной конвергенции тема-рематической последовательности при конвергентно расположенном лексическом тавтологическом и синонимическом повторе и т. п.). Не случайно и сугубо эмблематическое, аллегорическое искусство невозможны. То, что в поэтической речи тождество, полный параллелизм, конвергентный повтор реализованы лишь как абстрактный принцип и тенденция, косвенно следует из результатов изящного эксперимента Ю.И. Левина со стихотворением Г. Иванова «Хорошо, что нет Царя...» [Левин, 1998, с. 273–274]. При всей абсурдности полученного ученым экспериментального текста с максимально интенсивными конвергентными повторениями и «убитыми» поэтическими смыслами в результате выравнивания параллелизмов, в нем не достигнуты ни «предел бессмысленности», ни «предел симметричности». Параллелизм в чистом виде в речи невозможен, поскольку повторенное, коль скоро оно повторено, тем самым уже ощущается как новое, поскольку занимает новую позицию в речевой цепи. Поэтическая тавтология, как и речевая тавтология вообще, сама по себе не создает семантической избыточности. Она не способна превратить текст в абсолютно статичное образование, потому что для этого должен был бы

¹ Ср.: «Аллегория и символ задают нам рамку для представлений, в которой с давних времен вращается всякая характеристика художественного творения» [Хайдеггер, 1993, с. 54].

быть исключен сам механизм повторения, а это невозможно хотя бы потому, что слоговое строение речи есть строение периодическое. Торжеством статики в речи может быть только один изолированный звук, взятый вне его стремления к слоогобразованию. Но уже всякий процесс соединения согласной и гласной, как показал Лосев, является актом предцирования и выводит знак из статического положения.

Тем более это касается стихового параллелизма: то, что возвращается, уже другое. Позиции, занимаемые повторяемой фразой в рамках строфы и текста, придают им совершенно различный динамический и семантический статус: меняется позиция – меняется смысл и динамический вес. Так, полный ритмико-синтаксический параллелизм всегда подрывается звуковой дивергенцией:

Звук здесь, покорно следуя за грамматическим параллелизмом, давая почти полное совпадение сегментно-слогового строения коррелятов: *в... небе – в... море, звезды – волны, блещут – хлещут, по небу – по морю, идет* – во многих позициях дает качественно иное заполнение позиций и уже тем самым обеспечивает известную динамизацию речи, хотя в паре *туча – бочка* ожидаемая *тучка* не возникает: здесь динамизация сильнее, так как разрушается и сегментно-слоговой, и морфемный параллелизм, сдвиг делается еще заметнее, хотя параплазм, прямое позиционное соотношение по-прежнему доминирует и слова «механически» смотрятся друг в друга.

Вместе с тем любое перемещение сегментов или акцентов, метаплазм, выраженный в «выворачивающем» преобразовании синтагматической структуры, уже совершает, если вновь использовать выражение Тынянова, «установку эквивалента», резко «повышающего динамизм» [Тынянов, 1993, с. 39].

Ср. пушкинское: *Уж небо осенью дышало, / Уж реже солнышко блистало...* и т. д. Всякий раз при известной конвергенции (в 1–2 строках – ритмической, частичной субстанционально-грамматической с рамочным параллелизмом (уж... ..Ало) и ассонансом Е-О-А – Е-О-А; в 3–4 строках – ассонансом О-И-Е – О-И-Е) здесь происходит подрыв синтагматического тождества (в 1–2 стихах – грамматически первым полнозначным словом, в 3–4 – принципиальным несовпадением в соотношении стиховой и синтаксической границы, грамматической и ритмической асимметрией, выходом звукового повтора за рамки двустишия: *осень...* развертывается в *лесов таинственная сень*; далее из *обнажалась возни-*

кает ложился – «перебрасыванием» звуковой цепи из 5 в 6 строку, которая наконец приводит к особо выделенному *приближалась*, стоящему на синтаксическом «обрыве», эффектно преодолеваемом течением стиха.

Таким образом, «логика» конвергенции состоит в том, что в итоге она оборачивается динамической и смысловой переакцентуацией: возвращаясь, элемент мимикрирует, оказывается и тем же, и уже другим [ср. Лотман, 1996а]. Однако «вынужденное» перемещение повторяемого (из одной части текста в другое) следует отличать от подчеркнутого, комбинаторно модифицированного. То обстоятельство, что в поэтическом тексте всякое тождество есть различие, любая симметрия асимметрична, не снимает функциональной оппозиции конвергенции и дивергенции. Сама борьба «прямого» и «перевернутого» отражений знаков и их конфигураций, борьба подражательного и преображающе-диалогического в тексте становится инструментом «поиска» и формирования смысла.

ВЫВОДЫ

Речевой повтор – нечто большее, чем прием. Хотя между повтором как механизмом проявления языковой системы (а язык проявляется, и формируется только через повторение – аналогизирующее и трансформирующее подражание, воспроизведение, перечитывание, пересказывание) – и повтором как механизмом текстообразования обычно видят огромную дистанцию, как только описание доходит до уровня текста, становится ясно, что текст – конструкция, принципиально строящаяся на повторе (лексическом, синтаксическом – параллелизмах различного рода, звуковом повторе и пр.). Феномен повтора позволяет наблюдать основные свойства языковой формы – ее дискретность, конфигуративность, просодичность, пластичность и предикативность.

Способность преодолевать автоматизм воспроизведения речевых единиц и форм путем повтора, обеспечивать гибкость, вариативность своих средств (что особенно очевидно в фигуре полиптотона) воплощена в поэтическом тексте, который наиболее эффективно действует как процедура индивидуации смысла, способ его «нащупывания» через утверждение изменчивости воспроизводимого. Поэзия постоянно возвращает язык к самому себе – и в его основаниях, и, одновременно, уже готовых «наработках».

Уникальное, личное как предмет выражения в поэтическом тексте возможно лишь потому, что «момент существования» выражен как переживаемое движение, переход, всегда вместе с тем обращенный к ранее пережитому. Это выражается прежде всего в механизмах актуального синтаксиса и звукового (интегрированного со слогом) повтора, главными инструментами которых являются переакцентуация и перестановка (инверсия) как конфигурирующие средства текста. Эти средства также могут, предположительно, считаться наиболее адекватными способами «выведения» внутренне-речевого, эмбрионально-речевого на уровень речи. Контурные средства текста, вероятно, наиболее чувствительны к формам внутренне-речевого предидирующего представления смысла, и особую роль здесь может играть звуковой силлабифицированный повтор. Тогда как фонема и фонетический признак – прежде всего «строительный материал», слог – это и принцип организации, и простейшее речевое произведение. Слог – воплощенная, чистая позиционность. Слог как принцип не только задает тон комбинаторике фонем, но и в сжатом виде содержит в себе правила для соединения слов в составе синтаксических целых, высказываний, и для построения текста. Поэтому повтор в речи (как изоморфное отражение слогаобразования) – это явление далеко не чисто количественное, но позиционное, композиционное.

Текст и слог – диаметрально разведенные, но и в определенном смысле симметричные языковые сущности. Текст, представленный как воплощение принципа повторяемости, в частности соотношения простейших пластических форм, – либо «нанизывающая», либо «сплетенная» речь, продукт взаимодействия параплазма и метаплазма, борьбы эхообразного, подражающего, иконичного, и «перевернутого» – символизирующего и диалогически преображающего – повторений.

Глава 3

О МЕХАНИЗМАХ ЗВУКОВОЙ АССОЦИАТИВНОСТИ. ОСНОВНАЯ ЕДИНИЦА ЗВУКОВОГО ПОВТОРА И ЕГО ФОРМАЛЬНАЯ ТИПОЛОГИЯ

§ 1. Формы звукового повтора как вопрос фоностилистики текста

К настоящему времени накопилось большое, если не сказать – огромное, количество более или менее систематичных, а чаще фрагментарных, наблюдений над звуковой организацией текста, в первую очередь поэтического. Звуковое строение речи, взятое как самостоятельный фактор ее организации, привлекает прежде всего тем, что открывает широкие возможности для «встречного» творчества исследователя, мобилизации научной и читательской интуиции и разнообразной функциональной интерпретации материала. Заманчивость предмета определяется еще и тем, что всякий «слышащий», а особенно чуткий филолог, имеет основания предполагать, что именно в области звуковой организации речи сокрыты тайны соединения звука и смысла, а значит, природы языка и языкового сознания в целом. По словам С.И. Гиндина, «внимание к звуковой экспрессии объяснимо и закономерно. Только абсолютно нечуткий к поэтической речи человек может не заметить, какую роль порой играют в ней звуки, какую власть порой приобретают они над читателем. Да и не к одной только поэтической речи это относится. А религиозная проповедь? А бормотание любящих? А вездесущая сегодня реклама? Во всех этих речевых сферах звук приобретает особую значимость, конструктивную роль, выразительность, порой даже заслоняя и оттесняя на второй план буквальное значение говоримого» [Гиндин, 2002].

Вопрос, «какую роль играют... звуки», т. е. вопрос о функциях, – конечно, основной, хотя даже относительно полный ответ на него – дело будущего. На функциональное освещение предмета в первую очередь нацелена и настоящая работа. Тем не менее следует признать едва ли не главную трудность в разработ-

ке проблем композиционной и функциональной фоники текста. Эта трудность – в определении простейших композиционно-звуковых составляющих текста, элементарной релевантной звуковой единицы, выполняющей в тексте строевую функцию.

Огромный разброс в подходах к выделению звуковых элементов и структур – носителей конструктивных функций, или, туманно выражаясь, звуковой «экспрессии» текста, – имеет, очевидно, две причины.

Первая – желание как исследователя, так и просто читателя поскорее связать услышанную звуковую игру с собственным впечатлением и уже исходя из этого впечатления строить объяснения значимости тех или иных звуковых приемов. Функциональные интерпретации звукового повтора, «звуковых фигур» в текстах разного рода – это то, к чему обычно спешит перейти наблюдатель, сознательно или бессознательно обходя другую сторону вопроса, требующую в первую очередь показать, *что* «работает», а уже впоследствии – зачем, для чего. «Соблазн интерпретации» – причина, по которой в области фоностилистики накопилась масса едва ли не взаимоисключающих по своей методике наблюдений и выводов.

Вторая причина – в особенностях речевого слуха исследователя, всегда субъективно склонного придавать то большее, то меньшее значение фактам. Как правило, услышанное «расписывается» без указаний на то, почему именно эти, а не другие элементы звуковой организации текста выделяются в качестве опорных. Важную роль здесь играет, конечно, традиция. В частности, многие работы, по методике анализа восходящие к бриковской и отчасти брюсовской традиции, априорно рассматривают звуковую структуру текста как структуру повтора согласных, отвлеченных от слоговой и просодической последовательности речи [Кожевникова, 1989, 1990 и др.]. Ряды и «решетки» гласных если при этом выделяются, то обычно представлены как нечто отдельное, как самостоятельный фактор речевой композиции.

В других случаях гласным как компонентам слоговых сочетаний уделяется большее внимание. Эта традиция в русской поэтике и стилистике связана прежде всего с работами Р.О. Якобсона, Е.Д. Поливанова и С.И. Бернштейна, В.Н. Топорова, А.К. Жолковского, Т.М. Николаевой и др. Стих как «слогопись» рассматривает А.А. Илюшин, особое внимание уделяя «слоговым созвучиям»

[см. Илюшин, 2004, с. 99–105, 226]. «Фоника слога» как первая ступень фоники рассматривается в нескольких работах М.Л. Гаспарова [см. особенно Гаспаров, 2000], однако практика отдельного изучения повторов гласных и повторов согласных в его разборах и подсчетах решительно доминирует. В то же время одно из обобщающих суждений звучит так: «типы звуковых повторов гораздо более разнообразны и до сих пор убедительно не расклассифицированы» [Гаспаров, Скулачева, 2004, с. 231].

Необходимость определения основной композиционно-звуковой единицы текста очевидна и многими осознана. Известно, что Р. Якобсон выдвинул идею дифференциального акустического признака как простейшего атома в звуковом строении текста, однако сам далеко не всегда применял ее при анализе конкретных композиционных форм и приемов звуковой организации произведения. Скорее всего, отдельные фонетические и фонологические признаки, с их распределением в тексте, не могут считаться базовым элементом композиционно-фонетического мышления, в частности потому, что они отлучены от просодической стороны речи. Е.Д. Поливанов, избегая бриковского термина «звуковой повтор», говорил о «повторе фонетических представлений» как «общем принципе всякой поэтической техники» [Поливанов, 1963]. А.Л. Жовтис, уделивший много внимания звуковому параллелизму в тексте, использует понятие «повтора фонетических сущностей», которое шире, чем «рифменное корреспондирование» или «метрическая организация» [Жовтис, 1984, с. 83; ср. Жовтис, 1985, с. 177]. Тем временем вопрос о том, что конструктивно объединяет повторяемые «фонетические сущности», остается открытым. А он имеет две стороны: проблему «узловой» единицы, центрального «фонетического представления», и проблему общих оснований, базовых форм звуковой ассоциативности.

В последнее время появился важный и показательный экспериментальный материал, создающий основу для более строгой постановки этого вопроса. Пока повтор рассматривался как исключительное свойство текста или даже типа текстов, всякая избранная методика вычленения опорных элементов звукового повтора невольно приобретала произвольно-условный, конвенциональный характер. Интерес современной лингвистики к ассоциативным механизмам языка и языкового сознания во многом меняет положение дел. Выход в свет «Русского ассоциатив-

ного словаря» (далее – РАС) под ред. Ю.Н. Караулова (вначале – отдельными выпусками, а затем, в 2002 году, – в двухтомной версии), позволил обнародовать полученные экспериментальные данные о связях языковых стимулов и реакций вне их привязки к конкретным текстам или семантическим функциям. Очевидно, преследуя цель уяснения в первую очередь семантических ассоциаций, формирующих современную языковую личность, эксперименты, приведшие к составлению РАС, объективными методами обнаружили существенную власть над сознанием носителя языка ассоциаций формально-звуковых. Исследование характера звуковой соотносительности стимулов и реакций в статьях РАС (первом и самом полном из исследований такого рода) может, при учете традиций фоники и фоностилистики, привести к построению некоторой универсальной для русского языка (хотя и поневоле в таком случае «усредненной») формальной типологии звуковой ассоциативности, а следовательно – позволит выделить наиболее характерные для русской речи «звукоассоциативные минимумы» в структуре речевой последовательности и указать на наиболее типичные сегменты и компоненты звуковой структуры языка, выступающие провокаторами звуковых ассоциаций в языке и звуковых повторов в речи (языковой игре, рекламе, поэтическом тексте и т. п.). Используемый ниже подход к типологии близкозвучия стремится учитывать эти данные.

§ 2. О внутренних факторах звуковой ассоциативности и подходах к типологии близкозвучия

Как и всякая корреляция в речи, звуковая корреляция обеспечивается двумя типами факторов: внутренними и внешними. К сфере внешних факторов относятся позиционные свойства речевых единиц – их расположение и «предрасположение» по отношению к единицам более высокого порядка и синтагматическим целым более крупного формата – морфеме, слову, предложению и его частям, стиховому периоду и другим единицам членения текста. (Эти факторы рассматриваются в гл. 5 в связи с проблемой функциональной перспективы повтора.) Ниже речь пойдет о внутреннем звуковом устройстве речевых единиц,

ассоциируемых в речевой цепи и в языковом сознании на основе их близкозвучия и позволяющих формально типологизировать близкозвучие в языке и тексте.

В настоящее время существует несколько развернутых моделей типологии звуковых повторов, построенных на материале поэтического языка [Masson, 1953, 1976 и др.; Gauthier, 1973; Даль, 1978; Григорьев, 1977; Кожевникова, 1981, 1990 и др.]. Среди них выделяется методика выделения звуковых повторов, предложенная В.П. Григорьевым применительно к изучению «паронимического фонда» русской речи, – методика, пользующаяся заслуженным влиянием и потому требующая ее специального обсуждения.

Решительную попытку обобщить опыт формальной систематизации близкозвучных слов в русском языке представляет собой экспериментальный словарь паронимов русского языка, составленный В.П. Григорьевым, Н.А. Кожевниковой и З.Ю. Петровой [Словарь паронимов, 1992] (далее – Словарь паронимов). Авторы словаря исходят из того, что «обычное определение паронимов как близкозвучных однокорневых слов, используемое в многочисленных работах по культуре речи, в том числе в словарях трудностей словоупотребления, оставляет за пределами паронимии основную массу близкозвучных слов разных корней – значительную и, очевидно, самую существенную часть паронимического фонда русского языка», а именно «близкозвучные разнокорневые слова», которые «являются основой многих явлений звуковой организации текстов (глубокие звуковые повторы, паронимическая аттракция и т. д.)» [там же, с. 3]. Составители словаря предлагают способ упорядочить русскую лексику (и даже «лексику любого языка») «по фонетическому (точнее – звукобуквенному) принципу, задав основные типы звуковых соответствий слов» [там же, с. 4], и делают важные шаги к созданию научной базы для изучения феномена близкозвучия. В словаре, как и в других работах В.П. Григорьева, посвященных паронимической аттракции, предлагается различать пять «типов паронимии» (в разных работах они даются в разном порядке).

Первый тип близкозвучия – с предложенной точки зрения «основа паронимической парадигматики» – назван вокалическим, так как «согласные квазиосновы фиксированы, меняются лишь гласные: *барак-барка-бирка-бирюк-борок*» [там же]. Гласные рассматриваются в этом случае лишь как изменчивый вокалический

фон, позволяющий увидеть тождество «консонантных корней» слова. Заметим, что в приведенном примере паронимического ряда меняются не только гласные, но и сегментно-просодическая модель слова, однако изменение их положения в рамках слоговой и ритмической структуры слов в расчет не берется. Понятие «фиксированности», очевидно, означает здесь неизменность качества согласных и неизменность – «обычную (но не обязательную!)» [Григорьев, 1977, с. 187] – порядка их следования (последнее условие в словаре специально не оговаривается, но следует из других работ В.П. Григорьева¹). Вместе с тем существен вопрос: можно ли считать, что звуковая ассоциативность внутри рядов слов с постоянной сегментно-просодической структурой: *барак-бирюк-борок* (свсVс); *барка-бирка* (сVссв); *барок-бирок* (сVсвс) сильнее, чем между словами с различным структурно-слоговым и ритмико-просодическим рельефом, например: *барак* и *брак* (а/Ø); между *борок* и *оброк* (инициальная метатеза), между гармоническими *барак*, *борок* и дисгармоническим *бирюк*, и если да, то в каком смысле существенны эти различия, в частности, в какой степени «окказиональны» огласовки и могут ли они считаться значимыми признаками поэтической деривации.

Второй тип близкочувия, по В.П. Григорьеву, – «метатетический», где «гласный квазисосновы, как и в вокалическом типе, – переменная величина, согласные меняются местами: *парик-капор*» [Словарь паронимов, 1992]. Выделение этого

¹ Вот целиком статья «Паронимия» из «Литературного энциклопедического словаря»: «Паронимия, паронимическая аттракция, парономазия (греч. *παρονομασία* – игра близкими по звучанию словами, от *παρά* – возле и *ονομαζω* – называю), прием худож. речи, гл. обр. стихотворной: установление между паронимами, т. е. близкочувными словами, не связанными в системе языка, окказиональных смысловых связей, заостряющих поэтич. ассоциации, случайные сходства в плане выражения лексики тем самым поднимаются до уровня поэтич. семантики. Ср.: “Леса – лысы. / Леса обезлосели, Леса обезлисели” (В. Хлебников) или “Ведь он же хлюст, он холостяк, / Брат Хлестакова” (Е.М. Винокуров). Это – примеры вокалического типа П.: при условном тождестве консонантных “корней”, независимо от мягкости или твердости согласных, “играют” разл. окказиональные “огласовки”. В метатетическом типе (“Схема смеха” В.В. Маяковского, “слепит – плес” Б.Л. Пастернака, “голос – Логос” Л.Н. Мартынова) порядок согласных не закреплен; сюда примыкают нек-рые опыты с *перевертнем* (ср.: “Наоборот прочтите **ропот** – И обозначится **топор**”, В.С. Шефнер). Редко используется консонантный тип осн. на расподобления согласных: “пар – пан – пал” (Хлебников), “соль – сор” (А.А. Вознесенский); ряды “бремя – время”, “стать – спать” и т. п. давно мобилизованы рифмой, в позиции к-рой эффекта как правило, не возникает. Близкая к явлениям звуковой символики (см. *Фоника*) и *анаграммам*, П. в рус. традиции распространяется с 10-х гг. 20 в., знаменуя поиски обновления поэтич. языка» [Григорьев, 1987].

типа очень важно: русские слова в процессе речевого повторения-варьирования, «отражаясь» друг в друге, претерпевают внутренние инверсии, перестановки не только отдельных согласных, но и внутрислоговые и межслововые перестановки. Однако, если признать значимость этих преобразований для определения характера близкочувия, придется отказаться от практики изолированного рассмотрения консонантных квазикорней как звуковых «распространителей» слова, а также отдельного рассмотрения согласных и гласных в речевой цепи (что не предусмотрено данной методикой).

Остальные типы в классификации В.П. Григорьева таковы: «3) аугментативный – к квазиоснове (с переменным гласным) справа или слева добавляется еще согласный: *палить-полотно*; 4) эпентетический – внутрь квазиосновы включается еще один согласный: *мастер-матерый*; 5) консонантный – происходит консонантное расподобление квазиоснов: *пар-пан-пал*» [там же]. В последнем случае, кажется, гласные перестают быть «переменной величиной», хотя на это прямо и не указывается. Ограничение аугментации и эпентезы одним согласным также требует пояснения.

Что касается консонантной вариативности выделяемых ассоциатов (*пар-пан-пал*), то «консонантное расподобление квазиоснов», чтобы стать ощутимым, должно опираться на некие внеположные по отношению к себе прототипические сходства, а вариативность согласных должна быть ограничена. Очевидно, что необходимое звуковое сходство в приведенном ряду *пар-пан-пал* обеспечивает его постоянная слоговая и сегментно-просодическая структура, образуемая неизменностью: 1) сегментного строения (п+А+С_{son}); 2) ритмико-слоговой (CVC) и 3) акцентуационной, или ритмической (1/1) структур. В этом ряду могло бы появиться *пан... пас*: при выходе чередования за пределы класса сонорных созвучие было бы ослаблено, однако не разрушено полностью. Вместе с тем при одновременном изменении слоговой структуры (*пан-спросил*) эффект близкочувия если не разрушен, то близок к разрушению. Созвучие *пан-пса* сильнее, поскольку держится на соотносимости ритмической структуры слов (1/1), моносиллабическом соединении согласной и гласной (пА – п-А) и сохранении перцептивно особо сильного инициального согласного (звуковая анафора, или тавтограмма). Моносиллабические трезвучия типа *пан – пня*, *панка – копна* яв-

ляются сильными ассоциатами прежде всего за счет сохранения звукового состава элементов при непрерывности их соединения, вопреки перестановкам, меняющим слоговую и/или ритмическую структуры. Зато пара *пан – провинциальный*, даже при наличии общего ударного гласного не могут без дополнительной синтагматической поддержки (ритмического параллелизма слов и т. п.) восприниматься как сильные аттрактанты, поскольку этому мешает синтагматическая разорванность звуков во втором слове.

Если те или иные созвучия «мобилизованы рифмой» (*пан – пропал*), то это вовсе не значит, что рифменное созвучие функционально противопоставлено нерифменному. Практика даже самых «паронимичных» поэтов (например, Хлебникова, Кирсанова, Вознесенского и др.) показывает, что наиболее яркие звуковые сближения, выделяющие и ассоциирующие в тексте отдельные слова, параллельно вплетаются в систему внутристриховых и рифменных переключек, не изолированы от них. Будучи выделены с помощью «внешних», позиционно-ритмических и позиционно-синтаксических средств (одинаковым положением в стихе, сходством синтаксических функций и т. п.), они не отделены от окружающего звукового пространства, не противопоставлены «эвфоническим повторам», а напротив, часто глубоко интегрированы в них¹. Рифма и паронимия, со своей функциональной специализацией и огромным спектром «переходных» случаев (особо важны метатезы в рифме, на которые обращали внимание Якобсон и Жирмунский), скорее – полюса одного явления, притом что паронимиче-

¹ Ср. признание В.П. Григорьева в том, насколько сложно иногда ответить на «вопрос: получают ли они (глубокие аллитерации – Г. В.) в соответствующем идиостиле статус паронимии или остаются реликтами поэтического языка XIX века, несмотря на мощную тенденцию к превращению таких глубоких аллитераций в паронимические “корни” и “основы”» [Григорьев, 1977, с. 198–199]. (Заметим, что «реликт» – слишком революционный образ. Предположение, что в русском стихе глубокая аллитерация – едва ли не анахронизм, решительно вытесняемый паронимической игрой «корней» и «основ», вряд ли подтверждается историей русской поэзии конца XX столетия, а сами семантизируемые созвучия – вовсе не изобретение поэзии новейшего времени, о чем, в частности, свидетельствуют многочисленные разыскания Н.А. Кожевниковой. Вероятно, точнее было бы говорить о перемещении акцентов в звуковой организации стиха, сознательной установке на лексикализацию созвучий у многих поэтов XX века. Поставленная Хлебниковым задача «свободно плавить славянские слова», как и ее звуковое исполнение, где слово есть воплощенный симбиоз свободы и плавности, свидетельствует о невозможности «отрешения» консонантного «корня» от слова как целого.)

скую аттракцию следует считать основным типом лексикализованного созвучия, позволяющего воспринимать слова как относительно самостоятельно «играющие» друг с другом. Лексикализация же чистого, «неосложненного» рифменного созвучия – явление менее типичное, хотя и *конь – огонь, морозы – розы, поле – воля*, осознанные как клише, с одной стороны, и *над долиной – мандолиной, сто крат – Сократ* Маяковского (примеры М. Штокмара, обращенные созвучия выделены нами) или *Вечер. Тени. / Сени. Лени. / ... оленя* у Хлебникова – с другой, представляют интерес в том числе и как факт поэтической лексикологии.

Одним из базовых понятий Словаря паронимов является понятие *квазиосновы*. В соотношениях паронимов усматриваются квазидеривационные отношения, и в этом смысле идея квазиосновы не случайна и продуктивна. Квазиоснова паронимов, близкозвучных слов – это тот звуковой минимум, который позволяет ассоциировать слова на основе их звукового сходства, создавая условия для его превращения в сходство значимое. В.П. Григорьев придает большое значение парадоксальной догадке В. Хлебникова о том, что в русской поэзии «созвучия имеют арабский корень» [Григорьев, 1979, с. 256]. В этой связи попытка «исчисления возможных паронимических соответствий в русском языке» [Словарь паронимов, 1992, с. 3] опирается на представление о слове как чистой комбинации дискретных единиц – согласных – в ее полном или частичном отвлечении от слова как структурно-слоговой и просодической целостности.

Вопрос о перцептивном минимуме близкозвучия слов, создающих паронирию, ставился В.П. Григорьевым в его классических работах [Григорьев, 1977, 1979]. В них предлагается, в качестве «рабочего минимума», считать «нижним пределом “близкозвучности” наличие в словах двух тождественных согласных», при том что «совпадение гласных не является обязательным» и они «могут варьироваться в максимально широких пределах (вплоть до “нуля”)». Обычно (но не обязательно!) совпадение порядка следования согласных», при этом допускаются «отдельные нарушения указанного минимума», которые специально не оговариваются [Григорьев, 1977, с. 186–187]. О порядке следования согласных и гласных в слове как факторе близкозвучия в этих случаях речь не идет.

Очевидно, что самым строгим образом решить вопрос о перцептивном минимуме близкозвучия в стихе и в речи едва ли возможно. Большую роль играет здесь сама установка на релевантность звуковых совпадений слов и сегментов речи. Помимо этого, на звуковую ассоциативность, несомненно, воздействуют «внешние» факторы – вовлеченность в повтор корневых морфем, фактор границ слова, структуры и границ предложения, стиха и т. д. [ср. там же, с. 196–200].

Однако в первую очередь используемые Словарем паронимов критерии в отношении выделения близкозвучных слов, как кажется, требуют уточнения и дополнения с учетом слоговой, ритмико-просодической, вокалической структуры слов. Само указание на то, что «гласные могут варьировать», предполагает постановку вопроса о роли этого варьирования. Признание того, что совпадение порядка следования согласных «обычно», делает уместным вопрос, к чему приводит нарушение этого порядка, перестановки звуков, тем более что выделяется особый метатетический тип паронимии, скорее не «допускающий», а предполагающий такую перестановку, а стало быть, и функциональную существенность этого признака.

Что касается роли гласных, то приводимый пример хлебниковской паронимии *Усталый устами* [там же, с. 200], как и многие другие, явно свидетельствует о том, что звуковая ассоциативность создается не только совпадением согласных (здесь – С-Т), но и совпадением вокалического ряда (особенно с учетом абсолютно-начальной позиции гласного), а также акцентной и слоговой корреляцией слов, иначе столь же близкими к ним (а это следует из содержания и структуры словаря паронимов) можно считать сближения *устами – такси, устами – смета* и т. п., близкозвучие которых «на слух» значительно слабее, хотя последние объединяет с *устами* уже не два, а все три консонанта. Вместе с тем такие пары, как *Ион – Эол* или *От хохота охать* (П. Васильев); *Аршины букв поднимают ор* (В. Маяковский), где звуковая близость поддерживается слоговой и ритмической структурой, позиционным и качественным единством ударных гласных, окажутся для составителей Словаря паронимов вовсе за чертой паронимии только на том основании, что не содержат ни одного общего согласного или содержат единственный.

Не только ассоциативные нормы языка (ср. в РАС ассоциаты: узы – узлы; узы – язык), но и поэтическая практика заставляют искать дополнительных внутренних условий и критериев определения близкозвучия. Например, в отношении таких случаев устойчивой звуковой ассоциации, как осока – ось – оса – высокий и т. п. в поэзии XX века:

- Вооруженный зреньем узких ос,
Сосуших ось земную, ось земную...
(О. Мандельштам. «Вооруженный зреньем узких ос...»)
- Сестры – тяжесть и нежность – одинаковы ваши приметы.
Медуницы и осы тяжёлую розу сосут.
Человек умирает. Песок остывает согретый,
И вчерашнее солнце на чёрных носилках несут.
Ах, тяжёлые соты и нежные сети...
(О. Мандельштам. «Сестры – тяжесть и нежность – одинаковы ваши приметы...»)
- Осока наклонила ось.
Стоял за ней горбатый лось.
Кричал мураш внутри росянки,
И несся свист золотой овсянки...
(В. Хлебников. *Вила и леший*)
- Камыш высок, осока высока,
Тоской набух тугой сосок волчицы,
Слетает птица с дикого песка,
Крылами бьет и на волну садится.
(П. Васильев. *По Иртышу*)
- Над зеленой высокой осокой скамья,
Как в усадьбе, как в детстве с колоннами дом.
Возвращается ветер на круги своя,
В суету суеты, осторожно, с трудом...
(И. Одоевцева. «Над зеленой высокой осокой скамья...»)

Ср. в этом же ряду (или, скорее, в начале этого ряда):

- Чтобы мне легко, одинокой,
Отойти к последнему сну,
Прошуми высокой осокой
Про весну, про мою весну
(А. Ахматова. «Хорони, хорони меня, ветер!...»);

- Сквозь высокую осоку
Серп серебряный блестит;
Ветерок, летя с востоку,
Вашей шалью шелестит
(М. Кузмин. Прогулка на воде).

Общеизвестен факт, что консонантная структура русского слова является преимущественным экспонентом его лексического значения: *крдш* узнается как *карандаш* независимо от вокалической составляющей, так же, как *Пшкн* может служить удобным сокращением имени *Пушкин* (что успешно использовалось, например, в Толковом словаре под ред. Д.Н. Ушакова). В то же время *м'л* как *мила*, *м'кт'* как *мякоть* (в отличие от *мякоть*) – опознаются уже с трудом, а *с* как *усы* – вовсе не опознается. Существенно, однако, что русское слово функционально не изолирует гласные от согласных, вопреки идущей от работ Р. Якобсона о Хлебникове параллели «семитических корней» и поэтических консонантных «основ» (следует учитывать и то, что сегментно-просодическая модель как средство слово- и формообразования в семитских языках играет решающую роль, а семитский согласный в конкретном слове оказывается жестко привязан к вокалической позиции). Русские гласные как средство выражения лексической семантики не изолированы от согласных, а находятся в тесном взаимодействии с ними. Они не безразличный «цемент» для консонантного остова слова, хотя, в абстрактном представлении, гласные – первостепенный по значимости показатель деривационных и грамматических отношений. Но прежде всего гласные – основа слоговой структуры речи, вне которой она в принципе немыслима. Представить механизм звукового соотнесения слов, тем более в его «поэтическом варианте», как повторение групп согласных фонем, вне контурных отношений в слоговой и ритмико-просодической структуре слова, невозможно.

Предварительное обобщение результатов экспериментов, отраженных в РАС, позволяет утверждать, что подавляющее большинство межсловесных ассоциаций на основе звуковой близости слова-стимула и слова-реакции имеют характер рифмы или квазирифмы и в основном базируется на аналогии сегментно-просодического, в частности ритмико-вокалического, строения слов, а также имеют вид «микропалиндрома». Так, объединяются *мальчуган* – и *балаган*, *болван*,

наган, партизан и в то же время – милый, молодой; манускрипт – и скрип, скрипит (но также и вымышленное тпирксунам – палиндром); маска – и краска, каска; масло – и мало, мясо, гасло (но также и сало); марафон – и магнитофон, марс и фарс; тряпка – и тяпка, губка; бабушка – и башка; бежать – и лежать; время – бремя; билет – балет; видеть – ненавидеть; это – лето; маразм – и грязь; труха – старуха и трубка; тряпка – тяпка, губка, грязь; сам – и там, хам, с усам, а также Сусанин (видимо, в рамках тройной ассоциативной цепочки сам – с усам/с усам → Сусанин, на фоне народной этимологии Сусанина как «с усам» и «сам с усам»); на стимул мальчик – следует 124 реакции с пальчик и далее лишь 76 – девочка, 52 – маленький, 12 – хороший и т. д.

Материалы исследований звуковой ассоциативности в детском субъязыке [Родионова, 2004] подтверждают факт преобладания эхообразных соответствий между стимулом и реакцией в детской речи при исключительно высокой действительности вокалических и слоговых совпадений: осень – восемь, осень – осы, телевизор – делеги́ровать, ради́стка – редиска, салфе́тка – конфета, криста́лл – крест и т. п.; а также важную роль тесно привязанных к слогу соответствий метатетического характера, при сохранении цементирующих гласных: осень – роза, роза – гром (очевидно, при имплицитном посреднике гроза), осень – весна, бемо́ль – мебе́ль, облицовка – больница и др.

Вместе с тем в рамках общеязыковых ассоциативных норм пить и апостол (П-Т) объективно гораздо дальше друг от друга, чем пить и петь, объединенные не только звуковой, но и сегментно-просодической корреляцией, что подтверждается и поэтической, и повседневно-речевой практикой¹. Конечно, морозы-

¹ На запрос пить и петь в одном контексте поисковая служба www.yandex.ru предлагает 325 523 документа; РАС показывает следующие звуковые ассоциаты петь: пелух, взлететь, вопить, выступать, в клизете, греть, дуреть, есть, куплеты, паять, песок, Петр, пирожки, писк и др. Из поэтических контекстов достаточно напомнить цветаевский: Чтоб не елось, чтоб не пелось, / Чтоб не пилося, не спалось... («Развела тебе в стакане...»); ср. там же лексикализованные созвучия в «банальных» рифмах, вплетаемые во внутренние созвучия в строках (младость – сладость – радость – и рядом: власы – златые; ослеп – оглох; иссох – мох и др.): Чтобы младость – не в радость, / Чтобы сахар – не в сладость / Чтоб не ладил в тьме ночной / С молодой женой... // Как власы мои златые / Стали серой золой, / Так года твои молодые / Стянут белой зимой. // Чтоб ослеп-оглох / Чтоб иссох, как мох, / Чтоб ушел, как вздох. Не менее показательны, что пары пелось – пилося; пилося – спалось (последняя

розы, как общеязыковая ассоциация и расхожий поэтизм, будет в основном игнорироваться поэтической практикой и использоваться, уже вслед за Пушкиным, лишь в пародийном или ироническом ключе (а возможно – и в контекстах, «реабилитирующих» банальность, как это по-разному проявляется у М. Цветаевой и А. Ахматовой). Однако несомненно, что *морозы – метаморфозы, морозы – матросы, роза – мимоза* или зафиксированное в РАС *матрац – матрос* не только потенциальные рифмы, но и потенциально сильные семантические корреляты.

Ассоциативность рядов, основанная на повторе начальной и ударной гласных, созвучии инициалей и финалей, синтагматической целостности повторяемых сегментов, оказывается вполне «надежной»: *апостол – апостроф, апостол – столпы, апостол – автостоп, апостол – остолоп*. Ср.: *Это Петр Святой, он апостол, а я остолоп* (Высоцкий. Райские яблоки); *Салям алейкум. Нас тут много – апостолов, апострофов и прочих столпОв* (Форум simoron.dax.ru); *Как утверждают... апостолы автостопа* (К. Кудряшов. «Автостоп попстопа», ВМ, 12.08.04); *А у культа есть свои атрибуты – Столпы, Апостолы и Остолопы* (Форум Скуки.нет); *Поостыли толпы... столпы опостытели. И мы, апостолы-остолопы* (Форум dlc.miem.edu.ru). Рядом с этими связки *апостол – и липнуть; патлы* (П-Т-Л), где согласные «не привязаны» к просодике и вокально-слоговой структуре слова, выглядят значительно слабее.

«Сила» и «глубина» созвучия, таким образом, обеспечивается повтором согласных постольку, поскольку он поддерживается: 1) корреляцией акцентной структуры слов; 2) соотносительностью их слоговой структуры; 3) качеством вокалического наполнения; 4) непрерывностью звуковой организации и 5) порядком расположения звуков в рамках слоговых единств.

При этом коррелятивность сегментно-просодической структуры слов служит фактором близкозвучия даже там, где субстанциональное заполнение ритмических и слоговых каркасов имеет минимум совпадений¹. По мере усиления субстанционального сходства ассоциативная способность увеличивается и в какой-

с акцентным сдвигом), выступает в тексте на тех же правах, что и внутренняя рифма *елось – пелось*, а далее – *стали – стянут; златые – золой* и т. д.

¹ Об этом свидетельствуют и редупликативные образования любых языков, не говоря уже о факторе «идентичности вокалических корней», который действует, например, в яванской фонологии [Yip, 1995].

то момент (по достижении определенного барьера субстанциональной близости и при условии сохранения сегментной целостности повтора) появляется возможность комбинаторно-просодического варьирования коррелятов (прежде всего – в виде инверсий и метатез). Перестановки, чтобы быть ощутимыми и не разрушить ассоциацию, допускаются только при соблюдении (избирательном и/или частичном) пяти перечисленных сегментно-просодических условий, а уже получая самостоятельную перцептивную значимость, приобретают и возможности их особого функционального применения в тексте.

**§ 3. Звуковой повтор и слоговая позиция.
Фоносиллабема – первоэлемент звукового повтора
и простейшая строевая единица текста**

Только гласная может заставить стихи плыть и
трубить, согласные уводят к загробному шуму.
*Н. Заболоцкий. Мои возражения А.И. Введенскому,
авторитету бессмыслицы*

В этом разделе придется вернуться к некоторым уже сформулированным выше положениям, касающимся важности вокалической и слоговой структуры звуковых ассоциатов, чтобы уточнить лингвистическую природу рассматриваемых явлений и подойти к определению основной единицы звукового повтора.

Гласная в русском слоге и ударная гласная в слове – это, конечно, определенное качество звуковой субстанции, но в первую очередь – это позиция, причем ожидаемая, всегда относительно прогнозируемая. Согласные, как бы то ни было, – факультативный элемент слога и слова, хотя чем номинативно самостоятельнее часть речи, тем большую роль в ней играют согласные. Русские союзы (прежде всего те, где логико-грамматический элемент ослаблен, – сочинительные) легко обходятся без согласных: их удел – «разгонять» речь, структурировать ее как систему параллелей. Именно на установление параллелизма, на параплазматические отношения в речевой структуре в первую очередь нацелены гласные. И это обусловлено самим их назначением – создавать гребни звуковых волн, закономерно и регулярно «возмущающих» речевой поток. Таким образом проясняется парадоксальный факт: чтобы быть повторимой, гласная не обязательно должна

повторяться, потому что существо гласной составляет ее слогаобразующая функция. Чтобы гласные оказались соотнесены в речевой цепи, достаточно ее слогового строения.

Естественно, что наличие дополнительных указателей синтагматической соотнесенности – общности слоговой структуры, общности опорных предвокальных или поствокальных согласных и даже общности звуковых составов слогов – усиливает эффект корреляции. Фактор слога и фактор центрирующей его гласной при этом никогда не устраняется. Таким образом, опосредованность восприятия звукового повтора ритмико-просодическим контуром текста требует рассматривать звуковую структуру русского текста, а особенно – стихотворного, во взаимодействии гласных и согласных в речевой цепи, прежде всего с учетом их конфигураций в пределах слога.

«Элементарным семиологическим закононосителем, простейшей сущностью фонетики является слог» [Степанов, 1981, с. 291]. Русское слово как целостность реализуется в виде ритмически организованной последовательности гласных и согласных. Н.И. Жинкин определял фонетическое слово как «слоговой ансамбль», и именно в таком виде представлял его как распознаваемую единицу. «Звуковой спектр имеет эквивалент в виде акустической мощности. Ансамбль же таких мощностей, составляющих фонетическое слово, образует специфическую цельность, обладающую своими собственными признаками. Вот почему опознавание речи может происходить не только по спектрам, но и по слоговым ансамблям. Такое ансамблевое опознание, вероятно, более экономно и быстро, чем форматное» [Жинкин, 1998, с. 81]. В свою очередь, просодика слова и синтагмы, сегментная и слоговая структуры слова выдвигают на первый план элементы-слогоносители, а значит, вокалическую составляющую звуковой цепи. Консонантный ряд обладает перцептивной значимостью благодаря тому, что его несет «волна сонорности» и за ним угадывается вокалический ряд, позволяющий звуковой цепи существовать в виде временной протяженности.

Платон говорит: «Гласные буквы преимущественно перед другими проходят через все, словно связующая нить, так что без какой-либо из них невозможно сочетать остальные буквы одну с другой» [Платон, 1993, 253a]. Если обратиться к опыту РАС, то даже предварительное его обобщение позволяет считать, что важ-

нейшие нити звуковых ассоциаций – это консонантно-вокалическая, собственно вокалическая, слоговая и ритмико-просодическая структура речи. «Силовым центром русского слова является ударный гласный» [Жинкин, 1958, с. 260]. Будучи цементирующим элементом звуковой цепи, вокалическая последовательность органически соединяется с ритмической, создавая характерный «изгиб» слова, его звуковой контур.

Хотя по своим функциональным возможностям гласные преимущественно освобождены от передачи лексического значения, по отношению к которому они «в значительной степени избыточны, т. к. слова могут опознаваться и по одним согласным» [Зиндер, 1979, с. 111], опознавание и собственно соединение, линейная интеграция и ассоциативное объединение слов в речевой цепи и сознании говорящих осуществляется благодаря закономерному взаимодействию гласных и согласных в рамках сегментно-слоговой и ритмико-просодической структуры слова. Что же касается абсолютно-начального гласного, то он если и не и не столь могуществен, как начальный согласный, то, во всяком случае, по способности экспонировать лексическое значение не уступает медиальному согласному, о чем свидетельствуют и приведенные в предыдущем разделе примеры. (Ср. также, об аллитерации и рифме в связи с проблемой «аллитерации гласных»: гл. 4, § 5.)

Вовлеченность гласных в процесс семантического ассоциирования лексических единиц обеспечивается динамикой «голосоведения», выдвигающей на первый план фактор последовательности звуков в слоге и расположения слогов в рамках слова и синтагмы. Догадка Соссюра о том, что гласные, выстроенные в необходимом порядке, становятся представителем ключевого слова в тексте, кажется вполне обоснованной: «Необходимо... чтобы обязательно в каком-то одном стихе или хотя бы в какой-то части стиха гласные располагались в той же последовательности, что и в тематическом слове» [Старобинский, 1989, с. 7]. Аргументы в пользу такого представления дают творческая практика и метаязыковая рефлексия поэтов, например И. Бродского в его сопоставительном комментарии к стихам Цветаевой и Пастернака о Магдалине: «Думаю... что само имя – Мария Магдалина – анаграмматически содержит в себе имя Марина – тем более что для русского слуха “Мария” и “Марина” не слишком дифференцируются.

Анаграмматичность только усиливается от повторяющихся гласных а/и/я и а/и/а и идиосинкратическим эхом в “Мироносица! К чему мне миро?” еще закрепляется» [Бродский, 1998, с. 170–171].

Помимо призвания конструировать и передавать ритмико-звуковой рельеф слова, гласные – важнейший экспонент суперсегментных отношений в языке в целом, что превращает их также в носителя фразовой просодики и, в свою очередь, делает гласные наиболее органично интегрированными в ритмико-синтаксическое развертывание речи.

Показательно, что, рассматривая звуковой повтор как повтор согласных, О. Брик указывал на приоритет «ударяемого» гласного в смысле его «акустической значимости» по отношению ко всем другим звукам речи (стиха):

«Акустическое значение звуков не одинаково. Из гласных характерен ударяемый, неударяемые значительно слабей. Согласные не представляют такого резкого различия, однако выделяются начальный, а также согласный, стоящий непосредственно перед ударным гласным. Располагая звуки слова по их акустической значимости, мы получим следующую схему:

1. Ударяемый гласный.
2. Нажимные согласные.
3. Ненажимные согласные.
4. Неударяемые гласные.

Созвучность ударяемых гласных дает ассонанс. Созвучность нажимных согласных – аллитерацию. Созвучность ненажимных согласных – звуковой повтор. (Для звукового повтора нажимность согласных безразлична.)» [Брик, 1919, с. 97].

Последние утверждения, кстати, обнаруживают некоторые концептуальные противоречия у Брика. Звуковой повтор представляется то как повтор только «ненажимных согласных» (в отличие от аллитерации, что, однако, противоречит самой практике вычленения консонантных групп в работе Брика), то как повтор, безразличный к «нажимности» (но тогда он легко соединяется с аллитерирующим повтором).

С другой стороны, как будто отделяя звуковой повтор от рифмы, Брик не противопоставляет его рифме, представляя последнюю как «сложное сочетание из ассонанса, аллитерации (опорный согласный), прямого звукового повтора (пол-

ное совпадение согласных) и полного, т. е. качественного, количественного и порядкового, совпадения неударяемых гласных» [там же, с. 98]. В таком случае с определением Брика уже вполне согласуется замечательная дефиниция В.М. Жирмунского: «С теоретической точки зрения, точная рифма есть лишь сложная комбинация более элементарных звуковых повторов» [Жирмунский, 1975, с. 248]. А из этого следует, что ни гласные, ни опорные согласные не могут быть искусственно изолированы от звукового повтора как такового.

А.М. Пешковский, оценивая методику О. Брика, требовал принципиального отказа от изолированного рассмотрения согласных, считая, что звуковой повтор создается также гласными и консонантно-вокалическими сочетаниями: «Поправка, которую необходимо внести в теорию Брика – это включение в систему повторов гласных звуков и притом не только по отношению к гласным же, но и в их комбинациях с согласными» [Пешковский, 1930, с. 151] ¹.

В записях об анаграммах Соссюр специально подчеркивал, что «слоги представлены в “последовательности” своих элементов» [Старобинский, 1989, с. 13]. Называя отдельный звук монофоном, а контактное объединение звуков дифоном, Соссюр неустанно повторяет: «для гипограмм *монофона* не существует. Это центральный закон, без которого не может быть гипограммы... Инициальное Т (*tela*) или финальное – Т (*habet*) – в изолированном виде ни на что не годны»; они приобретают ценность только там, где «могут сформировать ДИФОН вроде -А-Т или Т-А-» [Starobinski, 1971, p. 47]. Дифонные объединения звуков Соссюр считает ядерным и абсолютно необходимым образованием при формировании гипограмм – повторов, воспроизводящих звуковой облик какого-либо слова ². При наличии

¹ Примечательно, что при обсуждении доклада Р.О. Якобсона «О поэтическом языке произведений Хлебникова» в МЛК в мае 1919 года О.М. Брик не соглашался «с утверждением докладчика о незначительной эфонической роли гласных звуков в поэзии Хлебникова (и современной поэзии вообще) по сравнению с таковой же ролью согласных» (возражение, к которому присоединился также П.Г. Богатырев) [МЛК, 2000, с. 92–93].

Ср. комментарий С.И. Гиндина к статье В. Шаламова, где звуковой повтор рассматривался лишь в виде цепочек согласных: «Неправ В.Т. Шаламов и в своем почти полном отрицании роли гласных в звуковой организации русского стиха: роль согласных просто больше бросается в глаза и легче поддается учету, изучение же роли гласных требует более тонкого анализа» [Гиндин, 1976, с. 151].

² Заметим, что, хотя в других случаях Соссюр в тех же записях говорит о силлабограммах, он не приравнивает дифон слогу, считая, что дифон может образоваться, например,

дифона – принципиально нередуцируемой единицы – Соссюр допускает возможность ассоциативной актуализации отдельных звуков, как в «иницио-финалях», так и в середине слова, – гласных или согласных (при условии сохранения порядка их следования). Составные единицы – трифоны и полифоны – формируются, по Соссюру, «на первичной основе дифона» и, во всяком случае, образуются в результате «центрирования вокруг ДИФОННОГО ядра одного или более монофонических элементов (*ispo facto* неспособных независимо существовать и реализующих свои возможности исключительно вследствие того, что они находятся в орбите ДИФОНА)» [Ibid., p. 48].

Движущей силой звукового развертывания речи выступает ее ритмическая и слоговая структура. При формировании звукового повтора про-содика слова и синтагмы, сегментное и слоговое строение слова выдвигают на первый план элементы-слогоносители, а значит, вокалическую составляющую звуковой цепи. Условием перцептивной значимости консонантного ряда (неслоговых элементов) является несущая его «волна сонорности», позволяющая звуковому повтору существовать в виде временной динамической протяженности, а тексту – в виде синтагматического целого.

На значимость структуры слога как фактора организации поэтического текста специально обратил внимание Р.О. Якобсон в программной статье «Лингвистика и поэтика»: «Поэтическая функция проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации. Эквивалентность становится конституирующим моментом в последовательности. <...> В поэзии один слог приравнивается к любому слогу той же самой последовательности... В слоге более выдвинутая, ядерная, слоговая часть, образующая вершину слога, противопоставлена менее вы-

в виде «-R-T или T-R», однако во всех своих примерах гипограмм (параграмм) в качестве дифонов, ядерных элементов, он выделяет консонантно-вокалические сочетания, как открытые, так и закрытые: «Таким образом, PE-T- прорисовывается из PE-ri-T-us, RO-B- – из *rogabit*», –R-ID- из *fervida*, –G-IB- из *auguribus*, E-MU – из *tendimus* и т. п. [Starobinski, 1971, p. 49]. Тем не менее в качестве основных «распространителей» ключевого слова Соссюр рассматривает слоги и ставит задачу исследовать в ведийской поэзии «повторение в гимне слогов, принадлежащих тому священному имени, которому посвящается текст», поскольку «главная забота» автора гимна – «подражать слогам священного имени» [Соссюр, 1977, с. 640], «проникнуться слогами и всевозможными сочетаниями, способными составить его тему» [Старобинский, 1989, с. 7], а также выдвигает гипотезу о «силлабическом удваивании» как основе гармонии стиха, его «звукового равновесия» [там же, с. 12].

двинутым, периферийным, неслоговым фонемам» [Якобсон, 1975, с. 204, 206]. Особенно важны следующие за этим замечания Якобсона о «проявлениях тенденции к единообразной слоговой модели», например в сербских эпических песнях, где действует запрет на закрытые слоги в конце строки, а также в рифме, где задается координация концовок строк по характеру последнего слога – открытого или закрытого.

Среди работ, акцентировавших роль слогового строения и, таким образом, роль гласных в звуковой организации текста, нельзя не упомянуть «Опыт анализа словесной инструментовки» С.И. Бернштейна, предлагавшего рассматривать «звуковые качества» прежде всего «в формах тех сочетаний, какие они образуют, группируясь в слоги» [Бернштейн, 1929, с. 181]. В различной «насыщенности слогов» и различном слоговом строении формирующих текст речевых последовательностей С.И. Бернштейн увидел композиционный фактор, который действует как повтор сегментов, характеризующихся «единообразием произносительных работ» [там же].

На роль собственно слоговой структуры в организации текста исследователи обращали внимание неоднократно, в частности в связи с проблемой заговоров и детских, а также «поэтических» считалок [Лекомцева, 1987; Гаспаров, 2000]. Однако в подавляющем большинстве исследований структуры текста, в том числе и его звуковой и ритмической структуры (за исключением работ о рифме), слог в единстве слоговых и неслоговых элементов, тенденции его строения, формы повторения и соотнесения слоговых структур остаются за рамками наблюдения.

Внимание к гласным в составе консонантно-вокалических соединений – тенденция более распространенная. Практика рассмотрения консонантно-вокалических сочетаний как элементов звукового повтора и распространителей звукосмысловых ассоциаций в большей или меньшей степени характерна для большого ряда работ по лингвистической поэтике.

Так, Р.О. Якобсон при выделении звуковых повторов не ограничивается согласными и часто отдает предпочтение консонантно-вокалическим группам. Вот, например, соответствия, выделенные в работе «Грамматический параллелизм и его русские аспекты»: «[АвГОр'е] ~ [нАГОму]»; «морфологическое и фонемное соответствие [Д'ЕН'гаМ'И] ~ [злыМ'И ДН'И]», которое «подкрепляется парано-

мазией [Д'ЕН'ги] ~ [Д'ЕН'], [ДН'и]»; «звуковые фигуры-метатезы... [Д'ЕН'ек Н'Ету], [појаВИлас гр'ИВна]» и т. п. [Якобсон, 1987, с. 110–111].

Преимущественное внимание консонантно-вокалическим повторам как ассоциативным распространителям слова уделяет в своих разборах мифопоэтических текстов В.Н. Топоров [см. Топоров, 1987, 1999; Елизаренкова, Топоров, 1979 и др.]. Тенденция к представлению этимологизирующего звукового повтора как компактных слогаобразных соединений прослеживается в работах Е.Г. Эткинда, выделяющего, например, в строке Маяковского *голой головою глобус* ряд *гол – гол – гло* [Эткинд, 1998, с. 331].

Последовательное выделение гласных в слиянии с согласными в цепи звуковых ассоциаций текста и интертекста характерно для исследований А.К. Жолковского. Так, по его предположению, текст Мандельштама «Не сравнивай, живущий не сравним...» «не только посажен на четкую маршрутную ось, но и густо пронизан явными и скрытыми словесными приравниваниями – каламбурами, метафорами, параномасиями, интертекстами: *несравним – равнин – равенство – *Равенна – *Raven – *ворон – *Воронеж; *ворон – *kruk – круг – недуг – дуга – *радуга – *Ирида – *Иосиф; соглашался – слуге – услуги – *Ариель; испуг – не отпускает...*» [Жолковский, 2005, с. 98]. В основе таких ассоциативных «маршрутов» и «траекторий» лежат, конечно, не консонантные, а консонантно-вокалические созвучия.

Большой интерес представляют наблюдения М.Н. Муравьева над звуковой организацией текстов Гераклита – его проект общей теории фоники и приемы экспликации и схематизации звукового повтора как повтора консонантно-вокалических групп с постоянными стержневыми гласными [Муравьев, 1989].

Вероятнее всего, тенденция пренебрегать вокалической и просодической составляющей слова в традиции поэтики непосредственно связана с осмыслением процессов перестройки стихотворной речи, происходивших в начале XX века. Стремление к просодической изоляции слова, его автономизации как звукового и семантического импульса внутри строки (в сущности – деструкция строки как просодического и смыслового целого) была реакцией на то, как она реализовалась в поэзии второй половины XIX века, будучи доведенной в ней до почти автоматического, клишированного воспроизведения (ср. ритмико-синтаксические

клише, характерные для русской силлаботоники [Гаспаров, 1984б]). Преодоление ритмико-синтаксической инерции стиха не могло не предполагать вытеснения с поэтической сцены стиховой просодики напевного типа, а стало быть, вело к «подавлению» организующей роли гласных, расшатыванию ритмико-слоговой организованности строки, что естественным образом вызвало к жизни тонику, признающую лишь один акцент – словесный, в остальном же создающую максимальную просодическую свободу для слова. Желание «говорить согласными» и строить речь на приоритетном конструктивном взаимодействии «консонантных корней» (откуда и параллель между свойствами русского поэтического и арабского слов) – частное и крайнее выражение аналитических тенденций в истории поэтического языка, так или иначе, однако, нейтрализуемых синтезирующей энергией русского языкового и поэтического сознания.

Абсолютный минимум звукового повтора может равняться одному звуку лишь там, где этот звук гласный. Повторение согласных осуществляется в привязке к вершине слога, даже если эта вершина представлена разными гласными. Отдельного согласного как такового для речи не существует, звуковой повтор образуется согласными, поскольку они включены в процесс слогообразования и участвуют в формировании сегментно-просодической модели слова. Согласные в качестве конститuentов звукового повтора – не россыпь элементов, отвлеченных от просодики и структуры слога, но последовательность, группируемая вокруг слоговых вершин, гранулированная в виде гласных и слогообразных консонантно-вокалических соединений. Простейшая единица звукового повтора, таким образом, может быть представлена или как одиночный гласный (динамический стержень слога и сонорный центр составляющих слог звуковых групп), или как консонантно-вокалическое сочетание, формирующее вместе с гласным относительно цельный звуковой, точнее – фоносиллабический, блок.

Образуемые путем повтора консонантно-вокалические конфигурации обладают просодическим единством. Они могут претерпевать внутреннее метатетическое варьирование, включать консонантные эпентезы, предполагать чередования внутри одного фонемного класса, допускать непостоянство гласного. Однако главным их признаком является привязанность к вокалической (слоговой) вершине. Такие консонантно-вокалические блоки имеют силлабическую природу,

они не равны собственно слогу, но опираются на слог: главным их признаком (равно как и основным признаком слога) является монокульминативность, в то время как межслоговые границы и здесь, как и собственно в слоге (как бы ни формулировались практические правила слогаделения), относительноны, это всегда границы и пороги непрерывного. Вопрос о слоговой границе возникает там, где требуется применение логики дискретности к тому, что этой логике не подчиняется. Важнее, однако, что слово в динамике силлабификации образуется как «цепь вершин и долин», притом что «с физиологической точки зрения нет никаких оснований для определения места, являющегося границей между волнами» [Зиндер, 1979, с. 256].

Слог, всегда выступая, по выражению Ю.С. Степанова, «ареной действия» звуковых свойств и признаков [Степанов, 1981, с. 292], «контролирует» звуковые отношения в слове и определяет конфигуративность звуковых рядов и групп, создающих повтор; все, что находится в «долинах», звуковой повтор, в согласии со слоговой пульсацией, стягивает вокруг одной лишь из вершин. «Слог как некое единство с гласным в качестве ядра» [Зиндер, 1979, с. 256] – единство не только произносительное, но и психологическое. Речь как целостность, как непрерывность не разложима на составляющие слога, ее членение на отдельные звуки есть результат движения «от смысла», от значимых компонентов слова, однако эта логика рациональности не единственная, и процесс порождения речи «от слога» как элементарного движения также, очевидно, имеет место. Тем более это касается случаев, когда мы имеем дело с творимым текстом, не подчиняющимся строгим правилам рациональности: рассматривать такой текст как цепь отдельных звуков, а тем более как цепь отдельных согласных, минуя слог, невозможно. Если использовать яacobсоновскую метафору «гранулированности» звуковой формы речи, то основой образования звуковых гранул в тексте выступает слог; отдельные акустические и фонетические качества не обладают функциональной автономией, а реализуются только на «арене слога», группируя звуковые единицы вокруг слогаобразующей вершины. Важно, однако, что многоконсонантный слог, утверждая неизбежную, органическую «привязанность» согласных к гласной, способен восприниматься как многослойная структура – интегрированная, синтезированная совокупность элементарных, одноконсонантных слога-

образных единств (CCV=CV+CV) [см. Чистович, 1965, с. 153]. Если рассматривать текст как непрерывность, его простейшим психологическим и конструктивным, ядерным звеном является консонантно-вокалическое сочетание типа CV. Структура CCV окажется сплоченной совместным «устремлением» обоих согласных к следующему гласному и составит условно сильное силлабическое единство¹. В то же время структура VC предстает условно слабым звеном силлабической цепи, где согласный всегда готов «изменить» предшествующему гласному ради последующего, а само звено готово разорваться. Гипотеза, предлагаемая нами для анализа звуковой композиции текста, состоит в том, что звуковые повторения обладают способностью влиять на силу и слабость слоговых объединений, образовывать дополнительные силлабические спайки и разрывы, перераспределять степень сплоченности сегментных единиц в составе суперсегментных, перестраивать восприятие звукового потока.

Если для примера взять слово *трава*, то простейших слоговых структур в нем будет 3: {т-а + ра} – вА (в фонографической записи, без отражения редукции). Согласный *в*, оказавшись в постпозиции по отношению к первому гласному, установит сильную связь с последующим, ударным (*вА*); говорить о слоговом объединении *ав* или *рав* здесь не имеет смысла, несмотря на то что потенциально такой слог допустим (*ав-тор*). В слове *на дворе* – 4 сильных слоговых структуры: на – {д-о + во} – рЕ, и здесь также мы не склонны считать *ор* и *вор* слоговыми объединениями (хотя они возникнут в словах *ор* и *вор*). Но вот появляется скороговорка: *На дворе трава, на траве дрова*. На чем основано ее действие? Почему звуковой повтор сбивает с толку? Потому что синтаксический параллелизм устанавливает корреляции:

¹ Ср.: «В каждом поверхностном слоге есть ядро, образуемое структурой CV. Слева к ядру может примыкать преядерная подструктура, состоящая из n согласных; их количество и качество определяются фонотактическими правилами данного языка. По крайней мере парные сочетания из согласного, принадлежащего его ядру, и ближайшего преядерного согласного могут приобретать определенную устойчивость, что фонетически поддерживается их коартикуляционным взаимопроникновением, а в истории языка способствует упрощению таких сочетаний» [Касевич, 1983, с. 116].

на <u>дворе</u>	<u>трава</u>
на <u>траве</u> ;	<u>дрова</u>

Но эти корреляции «небезобидны». В конечной синтагматической позиции находятся слова с параллельной сегментной, ритмической и слоговой структурой, образуя рифмы (*трава* – *дрова*), никакого «напряжения» в их соотнесении не возникает, одно эхообразно вторит другому, и их слоговая структура разворачивается в нормальном русле. В начальных же словах прямой звуковой параллелизм уступает место обращенному (на *дворе* – на *траве*): теперь звуковая последовательность оказывается «вывернутой», причем так, что последние, ударные гласные оказываются в «слоговом одиночестве», а их консонантные опоры вовлекаются в орбиту предшествующего гласного. Если бы этого не происходило, скороговорка не имела бы успеха: ведь слоговая и ритмическая структура *на дворе* – *на траве* одинакова (CVCCV). Однако звуковой повтор ведет «подрывную деятельность»: фонотактика заставляет прямой слоговой параллелизм вступать в противоречие с обращенным звуковым. Это означает, что прежде «естественный» слог *дво* теперь психологически перестраивается, превращаясь в *двор* (чему способствует и морфемный фактор), условная слоговая граница сдвигается вправо; то же происходит с его антиподом: возникает слоговое единство *трав*. Можно выделить также и более частные объединения-корреляты: *вор* – *рав*; *ор* – *ра*. Их единство имеет не чисто силлабическую природу, а обусловлено звуковой ассоциацией, звуковым повтором, т. е. представляет собой фоносиллабическое целое. Это единство существует не в речи вообще, а в конкретном высказывании-тексте, использующем звуковую игру, звуковой повтор.

Виртуозность этой знаменитой скороговорки состоит и в том, что, помимо обращенного звукового повтора, она использует и обращенный лексический повтор на фоне прямого грамматического – хиазм. Причем этот лексический повтор, создающий хиазм, «неправильный»: *трава* «послушно» переходит в начальную позицию из конечной, а *на дворе* переходит в конечную из начальной так, что *двор* превращается в *дров* (*вор* в *ров*; *ор* в *ро*). Тем самым фоносиллабическое единство повторяемого сегмента еще сильнее укрепляется, т. к. устраняется чередование *д/т*. В результате образуется цепочка: *двор* – *трав* – *трав* –

дров, объединяющая все высказывание. В середине ее – правильные повторы, однако второй член по отношению к первому – повтор-диверсант; третий член обещает повторить первый, но повторяет второй, провоцируя хиазм; ожидаемое в концовке «восстановление законности» сбывается лишь в отношении звукового состава, но на этом фоне еще контрастнее и нетерпимее становится слоговое строение последнего члена (*двор* – *дров*). Восстановить исходную слоговую и сегментную структуру, вернуться на круги своя (чего требует поэтическая логика конструкции) говорящему не удастся, или он делает это вопреки образцу, проваливаясь в бессмыслицу. (Человек, вступивший в борьбу с собственной речью, по замыслу скороговорки, проигрывает ¹.)

Повторим: слоговая структура всех четырех членов одинакова, а это значит, что основную нагрузку в перестройке последовательности и создании произносительного сбоя берет на себя инвертируемое слогаобразное сочетание, которое может быть сведено к некоему инварианту (ДВОР). Это единство не существует вне слогового строения, оно непосредственно включено в слоговую цепь, однако образовано так, что в некотором смысле «пересиливает» слог, создавая собственное слогаобразное соединение благодаря единству состава. В таких соединениях мы видим особый и основной звуковой оператор синтаксиса текста, нацеленный на его композиционное скрепление и членение, простейшую строевую единицу текста, которую мы будем называть фоносиллабемой.

Фоносиллабема – неравномерно актуализируемая «звуковая стопа». Как и слог, а тем более метрическая стопа, она не может считаться единицей языка как такового, а вырабатывается как инвариантная единица речеобразования, приспособляющая слог (основную единицу речевого потока) к задачам звуковой композиции. Инвариантной единицей фоносиллабеме можно считать постольку, поскольку она способна сохранять относительную самоидентичность, за счет некоторых постоянных признаков позволяя ассоциировать комбинаторно и просодически варьируемые сегменты речи. Это происходит там, где текст берет на себя роль «законодателя», установителя «правил игры», воплощенного «языка

¹ О «звуковом сюжете» в строении скороговорки и пословицы см. гл. 5, § 5.

в себе», в частности – «переноса принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» [Якобсон, 1975, с. 204].

Комбинаторные вариации фоносиллабемы, перемещение согласного из препозиции по отношению к гласному в постпозицию и наоборот могут иметь значение с учетом различия динамических возможностей слоговых структур разного типа, в частности разной степени «привязанности» согласного к гласному – сильной в CV-структурах и слабой в структурах VC. Согласный, следующий за гласной, образуя слоговую впадину и заранее готовясь послужить «трамплином» для нового динамического взлета, будучи захвачен звуковым повтором, приобретает регрессивную энергию, энергию возвращения, торможения, напоминая, что не все то одинаково, что следует в одинаковом порядке. Различная степень спаянности элементов в составе слогового единства со сходным субстанциональным заполнением, игра на ослаблениях и усилениях связи определенного согласного с гласным должны ощущаться как важный источник динамизации, «подталкивания» речи к разворачиванию и ее торможения, что особенно отвечает природе поэтической, стихотворной речи, базовому принципу ее композиции, основанной на «чувственно воспринимаемой смене напряжений и разряджений, нарастаний и убываний» [Бернштейн, 1927, с. 38].

Попытка исчислить все возможные фоносиллабемы в речи дала бы, конечно, ряд значительно больший, чем перечень возможных слоговых моделей и их реализаций, поскольку метатетическое варьирование фоносиллабемы делает возможным образование слогообразных звуковых групп и там, где образование слога невозможно или нетипично, однако такое исчисление нецелесообразно, поскольку ограничено только возможной комбинаторикой фонем в любых положениях (в том числе и на словесных стыках, где фоносиллабемы и их соединения могут выступать в виде спаяк: Сияла ночь. Луной был полон сад... у А. Фета). Фоносиллабема – единица, образуемая на основе специфичной, собственно речевой единицы – слога, который в тексте, будучи насыщен и консолидирован в виде повторяемых слогообразных звуковых групп, через механизм повтора отстаивает свое право на смыслообразование наперекор рационально-языковой морфологии и конструктивно раскрывается во взаимодействии с ней.

«Язык и речь являются комплементарными структурами... Язык – это система

правил, по которым осуществляется речь. Он может быть представлен как таблица дискретных образцов (парадигм) языкоформ. Речь как реализация этих форм представляет собой непрерывную последовательность слогов» [Жинкин, 1998, с. 340]. Звуковой повтор путем введения инвертированных соответствий помогает заново «извлекать» язык из речи. Творческий процесс превращается в процесс движения не от дискретной единицы (морфемы и фонемы) к слогу, а, наоборот, от слога к фонеме /фонографеме и морфеме и т. д.

Варьируемые звуковые соответствия в повторе усиливают эффект синтагматической консолидации слога как звукового и просодического единства, с перспективой использования слогаобразных звуковых групп и комплексов для формирования альтернативной, поэтической морфологии слова и текста в целом.

Варианты фоносиллабемы выступают в речи и ассоциируются отдельными слоговыми образованиями, а чаще – объединяются в варьируемые фоносиллабические комплексы, обычно двусложные. Фоносиллабема не может быть двувокальной, а фоносиллабический комплекс не может быть двуударным.

Тгда <u>вра</u> ни не <u>гра</u> яхуть,	рА ни – не- рА ;
<u>га</u> лици по <u>мь</u> лко <u>ш</u> я,	гА ли – Ълко
<u>со</u> рок <u>ы</u> не <u>трос</u> ко <u>га</u> шя,	со рОк – ро ско
<u>по</u> лозіе <u>по</u> лзошя	по лоз – по лзО
<u>то</u> лько. Дят <u>ло</u> ве	то л – то ло
<u>те</u> къ <u>то</u> мь <u>пу</u> ть къ реце <u>ка</u> ж <u>у</u> ть,	те къ(тО) – (У)тькъ – ка -ут(ь)
<u>со</u> ловіи <u>вес</u> елыми песньми <u>све</u> ть	со лОв – вес Ел; вес – св Е;
по <u>ве</u> дають.	в Ет – в ед ¹

Хотя сильную ассоциативную связь фоносиллабема осуществляет в составе фоносиллабических комплексов (об их структуре и видах речь ниже), однако именно односложное консонантно-вокалическое соединение оказывается элементарным звеном звукоассоциативной цепи. Выступая как однослог (*Страни ради, гради весели...* – тра – рАд – рАд), фоносиллабема требует большего постоянства гласного и опорных согласных, а в случае создания фоносиллабических блоков расширяет диапазон чередований согласных и вариативности гласных.

¹ Ударные гласные выделены на основании акцентной реконструкции В.В. Колесова [Колесов, 1976].

Фоносиллабема – это ритмическое и консонантно-вокалическое единство, внутренняя целостность которого подчеркивается повторением и варьированием звукового состава слога, или, по-другому, – слоговое единство, взятое в постоянстве и значимой варьируемости его силлабической структуры и звукового наполнения. Можно предполагать, что динамика текстообразования актуализирует особый фоносиллабический субкод, который реализуется в координации с динамическим речедвигательным кодом слогаобразования, вместе с тем извлекая из фактора слоговой соотносительности (ритмико-структурной и субстанционально-звуковой) – т. е. из фактора звукового повтора – дополнительные «преимущества» для осуществления семантического синтеза речевой последовательности. Экспериментально обоснованное положение Н.И. Жинкина о существовании специальных поэтических правил «вписывания интонации в текст» – основание для того, чтобы считать фоносиллабику речи органически присущим языку резервным просодическим механизмом текстообразования.

Вот в конспективном виде рассуждения Н.И. Жинкина, касающиеся семантического обоснования повтора в области просодики:

«Механизм передачи так называемой семантической информации при помощи языка состоит в замене конкретных слов или в переводе одной последовательности сегментов в другую. ...На приеме возможно: или согласие с разбиением, или рассогласование, или проект уничтожения рассогласования. ...Следует допустить существование на приеме и выдаче речи специальных приборов, обеспечивающих приравнивание двух слов» [Жинкин, 1998, с. 45].

Здесь выделяется, в частности, «блок сравнения двух конкретных слов в общаемом», одним из звеньев которого является «звено кратковременного действия (для данного случая)» [там же].

«Блок узуальных значений... работает в тяжелых условиях, так как зона неопределенности в отборе конкретных слов слишком велика... Вот почему вес узуального блока значительно больше, чем экстраузуального. Но вместе с тем работа самого узуального блока без участия экстраузуального – невозможна, так как образование узуса предполагает пробы... Таким образом, источник расширения информационных возможностей языка находится в экстраузуальном блоке.

При некоторых условиях возможно усиление работы блока. Для этого необходимо отбор конкретных слов пропустить через такие ограничивающие фильтры, которые задерживали бы узуальные шаблоны и тем самым открывали доступ для малоожидаемых словесных замен и сопоставлений. Таким фильтром являются правила поэтики»,

в частности правило метра, действие которого

«настолько велико, что раздробляет грамматические сегменты до конца, доводя их до грамматически пустых единиц – слогов» [там же, с. 48–49].

Эти положения, позволяя объяснить появление специальных речевых образований, «фильтрующих» и трансформирующих узуальные единицы, подводят также к объяснению, почему звуковой повтор не обладает регулярностью выражения в тексте. Во-первых, регулярность возможна лишь там, где действует автоматический повтор, привязанный к слоговой пульсации текста; в этом случае он может быть относительно предсказуемым, как в рифме. Однако действие «экстраузуального блока» обеспечивает, например, «приравнивание двух слов», образование небольших цепей повторов, образующих «звено кратковременного действия». В этом случае повтор уже будет склонен преодолевать речевой автоматизм, «взламывая» речь на ее отдельных, непрогнозируемых участках. И это преодоление автоматизма должно осуществляться через механизмы варьирования, «затруднения» слоговой динамики, что и приводит к выдвиганию на первый план повторов, своеобразно трансформирующих слоговую структуру речи – повторов, основанных на метаплазме. (Поэтому, кстати, смысл стихотворной стопы не в том, чтобы собственно «разбить» речь на необычные для нее доли, но чтобы на фоне этого разбиения, действуя «неравномерно», устанавливать новые объединения и усиливать существующие на разных уровнях речевой структуры).

Также и фоносиллабема – это нерегулярность, возникающая на фоне регулярных отношений в речевой цепи. Ее основа – в общеречевой тенденции к слоговому варьированию на фоне непрерывности и регулярности слоговой пульсации речи. Только теперь это варьирование подчеркивается повторением и варьированием звукового наполнения слога, актуализируя внутреннюю напряженность, противоречивость самого процесса силлабификации.

Можно предполагать, что фоносиллабический субкод как выражение речед-

вигательного кода *in potentia* присущ речеобразованию в целом, однако он относится к резервным возможностям языка, которые актуализируются везде, где действует повтор, параллелизм вообще и формируются «блоки уравнивания» означающих, – т. е. в тексте. Настоящая работа в значительной мере направлена к тому, чтобы эмпирическим путем доказать, что фоносиллабическая среда и есть та среда, в которой осуществляется близкозвучие (звуковое соотнесение элементов) как фактор текстообразования.

§ 4. Двуетная сущность фоносиллабемы и критерии ее выделения

Я отдаюсь восхитительному порыву: читать, жить там, куда увлекают слова. Их явление предначертано. Их звучания взаимосвязаны. Их подвижность уже обусловлена предварительным размышлением, по воле которого они должны устремиться в великолепие, в чистоту сочетаний, в отзвучность.

П. Валери. Любитель поэзии

Фоносиллабема как элементарное звено звукового повтора и простейший провокатор звуковых ассоциаций соединяет в себе недискретно-контурное и дискретно-комбинаторное: это одновременно изгиб контура и звуковая конфигурация – силлабическое (структурно-просодическое, ритмическое) и звуковое (консонантно-вокалическое) единство. Внутренняя целостность фоносиллабемы, с одной стороны, обеспечивается некоторыми пределами ее вариативности как структурно-слогового единства на фоне звукового постоянства и, с другой стороны, ограничениями на звуковое варьирование на фоне постоянства слогового строения.

Пока фоносиллабема движется в фарватере собственно слогового и просодического строения речи, проявляется как элемент «отраженной» фоники, она находится как бы в тени, ее структурообразующая способность не актуализируется, она не более чем усилитель структур более высокого порядка, лишь несколько переформирующий их выделение и членение и создающий эффект межсегментного и межсловного наложения: Утро мудро (посл.); Что полезло, то и полезно (посл.).

Здесь многое зависит от того, какие части контура оказываются выделенными

звуковым повтором – центральные, в первоочередной привязке к акцентному контуру с его словесной вершиной, или периферийные, в привязке к границам контура. В первом случае выделение преобладает над членением и основной является кульминирующая способность, во втором – на передний план выдвигается делимитативная функция.

Чтобы фоносиллабема стала ощутимой, превратилась в инструмент «квантования» последовательности, она должна направить звуковой ряд против слоговых ожиданий и/или слоговой – против ожиданий звуковых, т. е. обнажить собственную двойственность, обнаружить внутреннюю напряженность.

Независимо от того, насколько фоносиллабема как слогаобразный звуковой комплекс способна «откладываться» в сознании носителей языка, она – прежде всего операциональная языковая единица, единица «языковой способности», совмещающая в себе свойства единицы «эмического» уровня (уже постольку, поскольку некоторые сцепления звуков, окружающих вокалическую вершину слога, более типичны, а некоторые – нет или вовсе невозможны) со свойствами приема. В этой связи следует заметить, что вопрос о языковом статусе приема не имеет однозначного разрешения. Приемы, отработанные языковой практикой, а в каких-то случаях и лежащие в самой основе языковой практики, не случайно способны, наравне с единицами языка, приобретать стилистическую окраску – тот компонент семантики, который характеризует бытование речевой единицы на уровне языковой номенклатуры, отвлеченно от ее конкретного речевого применения. Прием – это инвариант действия, и тем самым он уже принадлежит языку, всякий раз типичным образом преобразуя языковую материю. Прием, взятый в его материализации, – достояние языка. Фоносиллабема – единица языка в такой же мере, в какой ею может быть и слог, и, например, метафора. (Это, как кажется, оправдывает указание на наличие «эмического» элемента в единице, названной фоносиллабемой.)

Итак, фоносиллабема – двуединая сущность: это слоговой рельеф, требующий определенного расположения звуков, и наоборот: это определенное расположение звуков, создающих слоговой рельеф. Двойственность – неотъемлемое свойство фоносиллабемы, которое делает ее в каждый момент своего существования неравной самой себе, а потому, подобно всякому знаку как сопряжению несоедини-

мого, продуктивной. Если фонема живет соединенностью звука и морфологизованного смысла, то фоносиллабема живет противоречивой нераздельностью дискретного фонологизированного звука (фонографемы) и слога. Согласно Ю.С. Степанову, в «понятии слога», «основном в учении о просодии», «пересекаются понятие меры речевого членения и понятие фонетического содержания» [Степанов, 1975, с. 89]. Слог предстает одновременно и как динамический контур, и как конфигурация, образуемая сочетанием и расположением сегментных единиц, как «фонетически содержательное», «фонемосодержащее» целое¹. Пока слоговая структура речи – лишь способ произнести слово, его сегментное содержание не актуализируется, не привлекает к себе специального внимания; в творимой речи, особенно речи стихотворной, слог выступает как важнейшее текстообразующее, а следовательно – и смыслообразующее, начало, и раскрывается в своей сегментно-звуковой, фонемной содержательности – через звуковой повтор.

Представим себе речевую последовательность открытых слогов с возрастающей звучностью *tra-tra-tra* (например, *кря-кря-кря*), или закрытых слогов *tar-tar-tar* с возрастающе-убывающей звучностью (например, *кар-кар-кар*), где все гласные ударны и структура слога неизменна. В реальной речи она типична для междометий или редуцированных ономатопов. Это всегда цепочка конвергентных и никогда не цепочка дивергентных по структуре соединений (**кар-кря-акр* невозможно). Существенно, что одного фактора «естественности» слога деления для образования таких цепочек мало: если *пра-пра-прадед* устойчиво благодаря морфологической поддержке и звуковому параллелизму открытых слогов, то *рап-ра-прадед*, если бы необходимость такого членения возникла, без дополнительной поддержки подвергся бы слоговому переразложению: *рап-рап-радед* или *ра-пра-прадед*. Во втором случае победил бы фактор «естественности» слога деления, а в первом – одновременно факторы звукового параллелизма и слогового сингармонизма, где, однако, звуковой параллелизм скорректировал силлабическое движение. Ср. оговорки типа *Миссисипи* ← *Миссисипи* (Драгунский), где

¹ Т.П. Ломтев, рассматривая понятие фонологического слова, подчеркивал, что его «структурным элементом... является слог. Организация слогов образует фонологическое слово, т. е. цепочку фонем с фиксированными начальной и конечной фонемами. Фонологическое слово цементируется ударным слогом» [Ломтев, 1972, с. 223].

происходит структурно-слоговое «выравнивание» слова путем метатезы: *сИни – нИси*. При наличии «звуковой поддержки» слог воспринимается как конструктивная единица в соединении с укрепляющим ее звуковым повтором, выступая как некое звуко-слоговое, фоносиллабическое единство.

Такое единство приобретает выделимость и значимость в тексте прежде всего постольку, поскольку звуковая ассоциация способна выходить за рамки параплазма в область метаплазматических модификаций, преодолевать фактор «единообразия произносительных работ», инерцию силлабификации в пользу сохранения звукового единства консонантно-вокалической группы.

Поскольку разные структурные типы слога, прежде всего – открытые и закрытые – обладают разной степенью внутренней спаянности компонентов, которая сильнее всего в открытом – *tra* [см. Бондарко, 1977, с. 122–126 и др.], при перестановке, например в сочетании *пра: сапрап над прадедом храпел*, речь требует дополнительного усилия, чтобы ассоциировать ряды не только сообразно количеству и просодическому качеству слогоносителей (гласных), но и сообразно качеству консонантного окружения слогоносителей, когда сходные консонантно-вокалические сочетания с изменчивым порядком компонентов, например *рАп – прА – рап*, начинают удерживаться благодаря их субстанциональному постоянству, образуя слогаобразное единство.

Здесь, вероятно, приводится в действие механизм, аналогичный тому, который работает при соотнесении слогового и морфемного членения («выхватывание» морфемы из потока речи вопреки слогаделению, а часто и передвижение слоговой границы «в угоду» морфеме, на место морфемного шва, причем не только по основе ассоциации смыслов, но и по принципу установления звукового сходства между морфемами в парадигматике и синтагматике)¹. Ассоциируясь, схожие по соста-

¹ Примеры Т.П. Ломтева: «*кост-ный*, а не *кос-тный*, *секунд-ный*, а не *секун-дный*, *тоск-ливый*, а не *тос-кливый*, *хваст-ливый*, а не *хвас-тливый*, *нерв-ный*, а не *нер-вный*»; причем такое однозначное слоговое расчленение в согласии с морфемным происходит именно в мотивируемых словах с трехчленными и четырехчленными консонантными группами, где морфемная структура слова хорошо осознается носителем языка, в отличие от немотивируемых, где морфемные швы не контролируются [Ломтев, 1972, с. 221]. Контроль за межсловными границами реализуется благодаря пограничным сигналам, согласно М.В. Панову – с помощью дизерем. При всей сложности вопроса о соотносительности слога и морфемы, слога и слова, очевидна весомость утверждения: «Изучать фонетику, игнорируя членимость речевого потока на значимые единицы различного ти-

ву консонантно-вокалические соединения то реализуются в наиболее «удобном» для слога виде (*прадедом*), то в более трудном (*сатран*), а то и вовсе заставляя преодолевать «естественное» слоговоеделение (*хранел*). В итоге речь предстает той сложной игрой «напряжений и разряджений» [Бернштейн, 1927, с. 38], которая, конечно, в максимальной степени активизируется в поэтическом тексте.

Следует предполагать, что способность к деформирующей контур слога звуковой перестановке (в пределах консонантного окружения гласной) «воспитана» навыками контроля над морфемной, смысловой структурой слова и, в свою очередь, превращает способность ассоциировать слогообразные консонантно-вокалические группы в основу механизма активного субъективного «поиска смысла», не следующего лишь за «стандартным» морфемным членением¹.

Всякое нормальное течение речи уже есть процесс установления просодических, звуковых и словообразовательных форм, преодолевающих регулярность силлабификации. Звуковой повтор в творимом тексте делает этот процесс максимально ощутимым, а механизмы обеспечения плавности, гибкости речи, законы плетения, извития словес – максимально эффективными с точки зрения образования текста как связного целого.

§ 5. Реализация фоносиллабемы и строение фоносиллабического комплекса. Вибрации, эпентезы, чередования, обнажение вокалических основ, наращения

Будучи инвариантом, фоносиллабема предполагает реализации в виде вариантов (фоносиллабов), могущих различаться сегментной и просодической структурой в силу неоднородного звукового заполнения слогов, их различной акцентуации и перестановок.

па, невозможно» [Панов, 1967, с. 198]. Ср.: «Фонетически слово структурировано как значащая единица, связанная конститутивными (конституентными) отношениями с морфемой и предложением. Внутренняя форма присуща слову как определенному типу связи морфем, внешняя свойственна как синтаксически неделимой части предложения-высказывания» [Зубкова, 1990, с. 24].

¹ Ср., в частности, указание В.Б. Касевича на то, что именно на состав «постъядерной» слоговой «подструктуры в наибольшей мере влияют не фонологические, а морфонологические закономерности... По-существу, постъядерная часть слога, если угодно, "свалка" для утративших присущий им нейтральный гласный глубинных слогов CV» [Касевич, 1983, с. 117]. Звуковой повтор, кажется, способен возвращать эти элементы к полноценной жизни.

Фоносиллабы и их объединения – фоносиллабические комплексы – имеют тенденцию к относительной автономизации в речевой цепи.

По строгости границ они, конечно, значительно уступают морфемам и не всегда (в этом смысле подобно морфемам/морфам) выделяются «без остатка». Но еще более существенное их отличие от морфем в том, что они допускают множественное членение речевого потока, могут не только комбинироваться, но и частично или полностью (на отдельных участках речи) накладываться друг на друга, образуя систему сходящихся и расходящихся «троп». При наличии синтетических тенденций во взаимодействии звеньев разных цепей, основной и базовой остается тенденция к анализу, в результате чего цепочки звуковых повторов скорее переплетаются и пересекаются, нежели сливаются друг с другом¹. Композиционные формы этого взаимодействия и их функциональная перспектива будут рассмотрены отдельно в главе, посвященной анаграмматическим образованиям.

Реализованные в речевой цепи фоносиллабемы могут выступать в простейшем, моносиллабическом виде, либо в виде объединений, двусложных или многосложных фоносиллабических сращений и лигатур – фоносиллабических комплексов (далее – ФК).

По структуре фоносиллабы и ФК могут выглядеть так (звуковые наполнители условны):

1. У – У – У – вокалический однослог
2. вУ – фУ – ву; ва – ав – ув – уф – одноконс. однослог
3. врУ – фрУ; рУв – рУф – руф; вра – авр – рви – двуконс. однослог
4. вира – рави – орви – реву – двуконс. двуслог
5. свира – ровес – север; свира – сорви – трехконс. двуслог
6. второс – аствор – затвор – четырехконс. двуслог
7. второсо – старове – вераста – четырехконс. полислог

Несколько сложнее с выделением собственно вокалических ФК (УИ – И-у) и одноконсонантных двуслогов (уви – иву), которые обычно ощутимы или за счет поддержки согласных (в постоянной или переменной позиции), или за счет сходства ритмического и ритмико-синтаксического расположения.

¹ Этот феномен, при несколько отличной от принятой в этой работе методике анализа, описан и убедительно проиллюстрирован в работе Е. Даль о звуковых повторах Б. Пастернака [Даль, 1978].

Двусложные объединения фоносиллабем – основные и наиболее важные в звуковой структуре текста. Именно они создают эффект близкозвучия, достаточный для того, чтобы ассоциировать на их основе значимые единицы языка.

Красавица просну лась на заре	рас – рос – зар;
И нежи лась на ложе томной лени	нУла – нЕ – ла – наЛО – лЕни;
(Пушкин. Бахчис. фонтан)	нЕжила – наЛОже

Ср. пушкинское варьирование двусложного ФК ТЕНИ: В **тени** храни**тель**ной **тем**ницы / Утаены их красоты; Я в безмяте**ж**ной **ти**шине / В **тени** гарема расцветала («Бахчисарайский фонтан»); На **полотне** так исчезают **тени**, / Рожденные в волшебном **фонаре** («Гаврилиада»); В **тени** храни**тель**ной дубравы / Он разделял ее забавы («Евгений Онегин»); Тебя Эллада **днес** зовет / На **место тени** знаменитой («Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову»); В **деревню** пренесем отеческих **пенатов**; / В **тени**стой рощице, на берегу морском / **Найти нетрудно** нам красивый, светлый дом... («Лицинию»). Ср. в явно подражательном контексте у Лермонтова: И кровли мирные домов, / В **тени таинственных** садов («Монго»).

Та же активность характерна для двуслога ЛЕНИ (особенно в «плЕНИтельных» песнях раннего Пушкина) и его бемольного собрата ЛОНА, а далее – ЛУНЫ – ПОЛНОчи/ПОЛУНОчи – ВОЛНЫ и т. д. *Луна и лень* – рядом с *пеленой* и *пленом*, как *волны* – рядом с *полнотою* чувств (пелен – плЕно – полно и т. п.). *Колени* рядом с *клонить* [см. Кожевникова, 1988] – колЕн – клонИ; *надежды* – с *наслаждениями* (В часы надежд и наслаждений...) – надеж(д) – (на–)ждЕни и т. п.

Ср. в «Арионе»:

А я – беспечной веры поли –	пОл – пло – пЕл; вЕр – в-рУ;
Пловца я пел ... Вдруг лоно волн ...	Олн – лОн – Олн

Такие устойчивые связи действительно открывают возможности лексикализации повторов, однако не следует думать, что первичной операцией при образовании текста является отбор изолированных слов из словаря носителя языка по принципу их близкозвучия. Скорее, речевая и звуковая последовательность строится так, что на определенном участке ее возникает необходимость в созвучии, которое оправдывает и появление соответствующей лексической единицы, – звуковая волна «раскатывается» так, что на гребне ее оказываются необходимые звуковые

формы-слова, а нахождение лексических единиц в одном функционально-семантическом поле увеличивает вероятность их текстуального сближения.

Нельзя не обратить внимание на типичность сосредоточения отдельных ФК в границах отдельных слов, что а posteriori открывает возможности семантического соотнесения лексикализованных ФК. Однако в процессе формирования речи соотнесение отмеченных повторов отрезков в первую очередь обращено к ритмико-синтаксическому и актуально-синтаксическому контуру, интонационно-фразовой динамике текста. В этом смысле сосредоточение ФК в рамках слова обусловлено в первую очередь его концентрированностью вокруг словесного ударения и, как следствие, его неспособностью иметь двуударную структуру.

Тяготение ФК к размещению в рамках слова не означает его неспособности преодолевать эти границы. Фоносиллабема и ФК – непредельные единицы текста, имеющие экстрасегментную природу:

Итак, с вечернею луною,
 В саду **нел**зя ли **дерн** одеть
Узорной белой **целеною**?
 На **темный** берег **сонных** вод.
 Где мы вели **беседы** наши,
Нелзя ль, **устро**я **длинный** ход,
 Нести **наполнен**ные чаши?..

Самая длинная цепочка ФК: дуне – нодЕ – нато(–ны) – ны-Од – дына – адИн – регулярно сливает здесь соседствующие слова. Другая, идущая от *луны*: луно – унел – ленО – нел-А – лИн(н)ы – Олне – в основном удерживает фоносиллабему в рамках слова. Цепочка Ерн – Орн – Орн прикрепленна к ударному слогу, а бело – пеле – бЕре – бесЕ – к словесным инициалам. (Последние две отличаются от двух первых характером близкозвучия, о типах которого речь в следующем параграфе.)

Если обратиться к примерам звуковых повторов О. Брика, то легко заметить, что подавляющее большинство из них представляет собой фоносиллабические комплексы, объединяющие согласные: Где **тополь**, царь её **полей**...; Без **руля** и без **ветрил**...; **Заборы**, **избы** и дворы; **Врагу** царя на **поруганье**... (взяты первые 4 примера его статьи [Брик, 1919, с. 62]) и т. д. Случаи «разбросанного» консонантного повтора (этот тип выделяла в своих работах Н.А. Кожевникова) среди примеров Брика единичны, а в списке «многозвучных повторов» (по вероятност-

ной логике, наиболее подверженных рассеиванию) примеров дистантного расположения согласных фактически нет, что свидетельствует скорее не о методике анализа, а собственно о закономерностях читательского восприятия повтора. Приведем эти примеры из работы Брика [там же, с. 69] подряд (в левой колонке даны выделения по Брику, в правой выделены фоносиллабические комплексы):

<p>задумчивый грузин на месть тебя ковал, на грозный бой точил черкес свободный (Л. Кинжал).</p> <p>густым венчанные плющом, пещеры, где палящим днем (Л. Демон).</p> <p>невольно я с отрадой тайной, сстрадалец, слушаю тебя (Л. Демон).</p> <p>и месяц с правой стороны сопровождал мой бег ретивый (П. Приметы).</p> <p>не требуя наград за подвиг благородный (П. Поэту).</p> <p>смеялась над толпою вздорной судила здрavo и светло (П. А.О. Росетти).</p> <p>В песчаных степях Аравийской земли три гордые пальмы высоко росли (Л. Три пальмы).</p> <p>слезы брызгами летят. Но по степи разбегаясь (Л. Дары Терека).</p> <p>все ходит, ходит он кругом, толкует громко сам с собой (П. Медн. всадн.).</p>	<p>задумчивый <i>г</i>рузин на месть тебя ковал, на <i>г</i>розный бой точил черкес свободный <i>г</i>рузИн – <i>г</i>рОзны</p> <p>густым венчанные <i>п</i>лющом, <i>п</i>ещеры, где <i>п</i>алящим днем <i>п</i>лущОм – <i>п</i>ал–щим; п-ущО – пещЕ–па-Ащ</p> <p>невольно я <i>с</i> отрадой тайной, <i>с</i>страдалец, слушаю тебя <i>с</i>отрАд – стрАдА</p> <p>и месяц <i>с</i> правой стороны <i>с</i>опровождал мой бег ретивый <i>с</i>прАво – <i>с</i>пров</p> <p>не требуя <i>н</i>аград за подвиг благородный <i>н</i>агрАд – горОдн</p> <p>смеялась над толпою <i>в</i>здорной судила <i>з</i>дрavo и светло <i>в</i>здОр – здрАв</p> <p>В песчаных степях Аравийской земли три гордые пальмы <i>в</i>ысоко росли <i>р</i>авИ-ско – <i>в</i>ысокор</p> <p>слезы <i>б</i>рызгами летят. Но по степи <i>р</i>азбегаясь <i>б</i>рЫзга – разбег</p> <p>все ходит, ходит он <i>к</i>ругом, толкует <i>г</i>ромко сам с собой <i>к</i>ругОм – грОмко</p>
--	---

Естественен вопрос, каковы основания в качестве вариантов единого ФК рассматривать корреляты с таким большим диапазоном чередований гласных? Не свидетельствует ли это в пользу того, что предметом повторения являются только согласные, а гласные «безучастны» к повтору? Нет, не свидетельствует, а основания следующие.

Первое, и об этом уже сказано выше: как фактор построения звуковой последовательности согласные несамостоятельны, «беспомощны», ими управляют контурные, просодические отношения, и организуют их «волны сонорности» – слоги.

Второе: сужение диапазона варьирования гласных (которое происходит лишь при особых условиях – в эхо-повторах в целом резко сократило бы сам репертуар звуковых повторов и привело бы к звуковому обеднению речи).

Третье: фоносиллабема и ФК удерживаются сознанием как целое благодаря: а) их контурно-слоговой целостности; б) наличию некоторого минимума близкозвучия, который создается взаимокомпенсаторными отношениями гласных и согласных, в зависимости от постоянства/изменчивости слоговой структуры:

- чем больше консонантное сходство, тем свободнее варьирование гласных и больше изменчивость (гибкость) слогового контура;
- чем устойчивее (жестче) слоговой контур (рифма и т. п.), тем шире диапазон консонантных чередований, при относительном консерватизме вокалического ряда;
- чем консервативнее вокалический ряд, тем шире диапазон чередований согласных, при относительном постоянстве (жесткости) акцентно-просодического и слогового контура.

Таким образом, даже предельно широкая варьированность гласных сама по себе не разрушает фоносиллабему (как и ограниченная варьированность согласных)

Четвертое: включение в структуру повтора гласных – и отдельных, и в их сочетаниях с согласными, как настаивал А.М. Пешковский (см. § 2 наст. главы), позволяет избежать искусственного отлучения системы звуковых повторов от системы звуковых переключек, составляющих рифму. При всей очевидности композиционной специализации рифмы, которая связана с канонизацией этого вида повтора, оторвать ее от звуковой последовательности как целого, в частности от внутренних рифм, невозможно. Без сомнения, путь интегрированного рассмотрения рифменных и нерифменных повторов в стихе открывает и перспективу функционального изучения близкозвучия в тексте.

В приводимых нами примерах рифменные созвучия выделяются в последнюю очередь, как очевидные, однако это не означает их обособленного положения в системе повторов. Ср. в четверостишии Пушкина:

От **много**речия **отрек**шись **добровольно**,
 В **собра**ньи **полном** **слов** не **вижу** **пользы** **я**:
 Для счастья **души**, **повер**ьте мне, **друзья**,
 Иль **слишком** **мало** **всех**, иль одного **довольно**.

горЕч – рЕкши; обро – обрА;
 пол – пол; Олно – Олно – Олно;
 зьйА – узйА; Иису – ужИ – Иш-
 о; омслОв – маловс; мно – ном.

Кстати, примеры многочисленных «скрытых» рифм Пушкин дает в стихотворении «Рифма», явно расширяя понятие рифмы до понятия созвучия (как известно, точных рифм к слову *рифма* в русском языке нет): Эхо, *бессонная нимфа*... / Ее *прияла* сама *Мнемозина*. / *Резвая* дева *росла* в хоре *богинь-аонид*...
 Музам **мила**; на **земле** / **Рифмой** зовется **она**: *рифма* – *нимфа* (Ифма – Имфа): *нимфа* – *Мнемозина* (*нИм* – (*м*)*нем*); *Мнемозина* – *музам* – *мила* – на *земле* (*мозИ* – *муЗа(м)* – *азем*; *милА* – *емлЕ*). Наконец, самое удивительное – это вокалические рифмы (в отсутствие явных рифм!): *Мнемозина* – *богинь-аонид* (о-Ин(а) – о-Ин – оИ); *воспылал* – *родила* – *аонид* (о-ылА – о – илА – ао-И), где участие в повторе фонетически нередуци-руемых безударных гласных ([ao]нид) особо подчеркивает значимость вокалических корреляций (о-ы-А – о-и-А – ао-И); и, наконец, абсолютно виртуозное, «переплавляющее»: *аонид* – зовется *она* (*аонИ* – *аонА*).

Такая же плотная ткань созвучий – в другом пушкинском стихотворении, посвященном рифме («Рифма, звучная подруга...»). Техника звуковой организации здесь почти демонстративна, а самым заметным явлением оказывается аналитическая цепочка из 6-ти полислогов (более чем трехзвенные полислоги очень редки), охватывающая 3 первых строфы:

Ты... онемела –
изменила –
дни твой милый... –
ты манила –
ты бывало мне
внимала

(*немЕла* – *менИла* – *ни-мИлы* – *манИла* – *ало-мнЕ* – *нимАла*), укрепленная соседствующими *т*-об-разными однослогами.

В целом основные повторы в начальных строках «Рифмы» выглядят так (из отраженных в правой колонке в тексте выделены не все):

Рифма, звучная подру <u>га</u>	од-Уга – до-Уга; од-Уг – до-Уг – гот-у;
Вдохновенного досу <u>га</u> ,	<u>досУг</u> – сег <u>дА</u> ;
Вдохновенного пруд <u>а</u> ,	у-Ел <u>ты</u> улет <u>Е</u> (ла);
Т <u>ы</u> умолк <u>ла</u> , онемел <u>а</u> ;	о-У-а – о-У-а – о-у-А (подруга – досуга – ...го труда) ¹
Ах, ужель т <u>ы</u> удетел <u>а</u> ,	немЕ <u>ла</u> – менИ <u>ла</u> – ни-мИ <u>лы</u> –
Изменил <u>а</u> навсе <u>гд</u> а!	манИ <u>ла</u> – аломнЕ – нимА <u>ла</u> ;
В прежни д <u>ни</u> твой мил <u>ый</u> леп <u>ет</u>	ус-и-Ал – усы-Ал;
Усмир <u>ял</u> серд <u>цн</u> ый треп <u>ет</u> –	рдЕ – трЕ; ер-Ечн <u>ы</u> – чарО-ан;
Ус <u>ып</u> ял мою печ <u>аль</u> ,	ыл <u>дА</u> – пе-Ал;
Т <u>ы</u> ласкал <u>ась</u> , т <u>ы</u> манил <u>а</u> ,	ты <u>ла</u> – дИ <u>ла</u> – удА <u>л</u> ;
И от мира уволи <u>ла</u>	сы-л <u>А</u> – ыл <u>д</u> ас-А <u>л</u> ас – ослУ;
В очарованн <u>ую</u> д <u>я</u> ль.	б <u>ы</u> вА – во <u>б</u> О; жАл – лУш;
Т <u>ы</u> , бывал <u>о</u> , мн <u>е</u> внимал <u>а</u> ,	ме-О <u>й</u> – мо-Е <u>й</u> ;
За мечт <u>ой</u> моей беж <u>ала</u> ,	пос – спО; сво – сво;
Как послушн <u>ая</u> д <u>ит</u> я;	ревнИ <u>ва</u> ≤ ..рА <u>в</u> на + левИ <u>ва</u> (ревн –
То, свободн <u>а</u> и ревн <u>ив</u> а,	равн; е-н – ен; евнИ(ва) – Авна –
Своенравн <u>а</u> и левн <u>ив</u> а,	енИв(а);
С нею спорил <u>а</u> шут <u>я</u> .	послушн <u>ая</u> д <u>ит</u> я ≥иут <u>я</u> (Уш-шу)

Ср. ряд виртуозно соотносимых созвучий в последних двух строках, являющих скрытые, «тайные» рифмы: Взяв божественную лиру, / Так поведали бы миру / Гезиод или Омир; (дали--мИру – дилиоМИр при параллельном ыМИр – омИр и расщепляющей рифме лиру – поведали... мИру); а в последних строках – бродил – богинь (бо-И – бо-И); во мраке леса – не смели (елЕса – ес-Ели); ...Зевеса /.../ Бога лиры и свирели, / Бога света и стихов: ((зе)вЕс – свИ – свЕ; дИры-рЕли; свЕта – сти-Ов).

Поэзия XX века уже сознательно и регулярно использовала эффекты расщепления и усложнения рифменного созвучия, лишь подтверждающие, что «паро-

¹ Ср. в концовке стихотворения: В тихой роще Геликона / Плод восторгов родила (ли-О-а – о-и-ла). Подобные приемы, в кругу проблем вокалической гармонии, рассматриваются в гл. 6, § 2.

нимический взрыв» не более чем усилил те начала звуковой организации стиха, которые присущи ему традиционно и органически ¹:

Едва до <u>пу</u> щен <u>н</u> ый, <u>Ш</u> опен	<i>nУщ<u>ен</u> – шоп<u>Ен</u></i>
Опять не сдержит <u>обещан</u> ья	<i>беш<u>Ан</u></i>
И кончит <u>бешен</u> ством, взамен	<i>бЕш<u>ен</u></i>
<i>Баллады самообладанья.</i>	<i>ба(л)-л<u>Ад</u> – об-л<u>ад</u></i>
(Б. Пастернак. «Трепещет даль...»)	(или: <i>бал-(л)<u>Ад</u> – обл-<u>ад</u></i>)

«Бедная рифма» обещанья – самообладанья приобретает совсем иной конструктивный вес, образуя в последнем слове точку пересечения двух ФЦ.

Вот игра синтагматически конечных созвучий в «Слове»:

...помчяшя	чАша – чАша;
<i>красныя девкы половецкыя,</i>	Евкы – вЕ-кы – (А)во—кы;
а съ ними <u>злато</u> , и <u>наволо</u> кы,	<u>поло</u> в – п <u>А</u> вол;
и драгыя <u>оксамиты</u> ;	мИ <u>ты</u> – тьмА – мо-т <u>Ы</u> – мо-тИ – мЕ-то;
орьт <u>ь</u> ма <u>ми</u> и япон <u>чи</u> цями и ко <u>жю</u> хы	<i>сАм<u>ит</u> – мо<u>сты</u> – мо<u>сти</u> – мЕ<u>сто</u>(м);</i>
<u>нач</u> яшя <u>мо</u> сты <u>мо</u> стити	Он <u>чи</u> – начА;
по болотом <u>ь</u> и <u>грязивым</u> <u>местом</u> ь...	крА – рАг – грА; крАс – грчз

Фоносиллабический принцип в созвучиях пронизывает всю ткань текста, формируя как канонические, так и неканонические повторы.

Немаловажен вопрос о внутренних и внешних границах фоносиллабемы и ФК.

Будучи экстрасегментными образованиями, ФК могут накладываться друг на друга и пересекаться. Одна и та же сегментная единица может входить в несколько рядов звуковых повторов, становясь местом их пересечения. Более элементарные ФК (однослоги и двуконсонантные двуслоги) могут совмещаться с более крупными (трехконсонантными двуслогами и полислогами), как в последнем примере, где внутри трехконсонантного двуслога (*сАмит – мосты – мости – мЕсто*), благодаря корреляту *орьтьмами*, выделяются двуконсонантные, образуя уже пятичленный ряд: миты – тьмА – мо-тЫ – мо-тИ – мЕ-то(м).

¹ Ср. лаконичную формулировку М.Л. Гаспарова: «Приемы поэзии XX века вполне можно уложить в систему понятий рационалистической поэтики и риторики самого крепкого античного образца. Революционность поэзии XX века иллюзорна: настолько же, насколько иллюзорен был для современников, допустим, отказ романтиков от классицизма как от мерзкой риторики» [Гаспаров, 1990].

По своей структуре фоносиллабический комплекс может быть аналитическим и синтетическим.

Аналитический тип ФК – наиболее активный (типичный): в этом случае он распадается на более простые фоносиллабы-однослоги, как правило внутренне непрерывные (не допускающие эпентезу). Таким образом, ФК, построенный по модели *torop* (где *o* – любая гласная, а согласные различны), при образовании повтора дает следующие варианты: *to-ror* – *to-por* – *ot-por* – *por-to* – *por-ot* – *rop-ot* – *pro-to* – *rop-to* – *opr-ot* – *to-pro* – *ot-pro* – *ot-orp* – *ot-opr*, тогда как варианты *rotor* – *potro* – *optor* – *opotr*, разрушающие фоносиллабему *ROP*, – исключаются.

В свою очередь, ряд *torop* – *rotor* – *potor* – *potro* – *topor* – *otpor* дает синтетический ФК, где постоянную границу между однослогами провести невозможно. Так образуется гиперфон – целостное фоносиллабическое образование, не допускающее единообразного внутреннего членения: Бога света и стихов (*свЕта – сти-Ов*); Не требуя наград за подвиг благородный (*нагрАд – горОдн*).

В качестве примера экспликации варьируемого гиперфона, хотя и несколько искусственного, можно привести забавную анаграмму (в дососсюровском смысле ¹) – размещенный на сайте филологического факультета МПГУ продукт языковой игры филолога (его автор Вл. Лосев; <http://www.slovesnik.narod.ru>): *словесник – Лосев'с ник – се словник – вел сноски – сов лесник – с кило весн – вес – нолик-с – нос велик-с – век снилось – Ев сон кисл – воск несли – сок внесли – кисло внес – Лосев сник – все сникло*. Метатетическое преобразование гиперфона создает здесь некую звуковую парадигму имени собственного путем полного повторения как состава гласных, так и состава согласных. Поскольку первое в таком случае не обязательно, а второе – факультативно (допускает чередования в рамках одного фонологического класса), данный ряд можно было бы расширить. Цепь ФК здесь не организует текст («направляя» его динамику и модифи-

¹ Ср. определение анаграммы в словаре Н. Остолопова: «Слово Греческое: составлено изъ *ἀνά*, назадъ и *ῥάσις* рѣчь или слово. Анаграмма есть раздѣленіе или переставленіе слоговъ, либо буквѣ, собственнаго имени, или какого нибудь слова, такимъ образомъ, чтобы выходило другое слово имѣющее другой смыслъ, и чтобы сверхъ того ни одной буквы не оставалось. Такъ изъ слова *Ломоносовъ* чрезъ переставленіе слоговъ выходить *Соломоновъ*; изъ *лѣто* чрезъ переставленіе буквѣ выходить *тѣло*; изъ *Москва – смоква*; изъ *Римъ – миръ* или *міръ*» [Остолопов, 1821, с. 20] (выделения в примерах наши – Г. В.).

цируя контурные и семантические отношения в речи, как это происходит при звуковом повторе), а равна тексту и строится как сознательный эксперимент с комбинаторикой звуков. Эффект превращения одного слова в другое, прием звуковой метаморфозы сближает подобные эксперименты с той реальностью, которая наполняет и организует собственно текст, и может служить свидетельством продуктивности фоносиллабических ассоциаций.

Следует подчеркнуть, что общая аналитическая тенденция к сохранению членности многосложных ФК на элементарные фоносиллабы является основной, преобладающей. Синтетический тип ФК (гиперфон) встречается значительно реже, чем аналитические двусложные и многосложные ФК. Статистическое подтверждение этого факта могло бы стать важным свидетельством существования фоносиллабемы как элементарного кванта речевого потока, организуемого звуковым повтором (или, иными словами, обнаружить статус фоносиллабемы как элементарной единицы звукового повтора). Проблема в том, что звуковой повтор организует речь фрагментарно и в соответствии с правилами членения на более высоких уровнях структуры текста; сплошной автоматический анализ текста привел бы к искаженным результатам, а обработка субъективно отобранных фрагментов текста заведомо не может считаться статистически корректной. Тем не менее разработка принципов выделения звукового повтора на основе автоматического анализа текста может стать более продуктивной при учете ритмико-синтаксических и морфологических факторов, а также степени синтагматической близости элементов звукового повтора и длины образуемых цепей.

При выделении фоносиллабемы надо учитывать еще одну ее особенность – способность к своеобразному вибрированию – в тех случаях, когда возникает возможность ее двойного соотнесения с другими звеньями фоносиллабической цепи. Так, в паре *вес – овса* второй член соотносится с первым двояко: как *вес – овс* и как *вес – вса*; то же – при скобочном расположении одинаковых согласных – *вес – свас*, дающем возможность двоякого соотнесения: *вес – сва* и *вас*. Отдать предпочтение какому-то одному варианту соотнесения обычно трудно, хотя при этом может учитываться вокалическое сходство, большая или меньшая отнесенность звуков к корневой и инициальной части слова и некоторые другие

факторы. «Лишний» элемент, создающий вибрацию фоносиллабемы, при отображении ФЦ заключается в скобки: вес – овс(а) – сва(с).

Ср. эффект вибрации ФК в рассмотренной выше «скрытой» рифме: аонид – зовется она (П.) (аонИ – аонА), где эхообразное созвучие онИ – онА подрывается «вторым прочтением» соотношения: аон – онА, обращающим звуковой поток вспять. Так же в *Везувий зев открыл...* (П.) эффект вибрации (ве)зУв – зЕв обеспечивается совмещением прямого и обращенного созвучий. Ср. также: овчар – ворча(в) в *Овчарка* встала, *загорчав*, наряду с *Овчарки* сонное *ворчанье* у Хлебникова и т. п. Возможны и более значительные вибрации: *Лучше раз в году родить, чем день-деньской бороду брить*: дУро(д) – роду-(рИт) (посл.)

Структура фоносиллабемы допускает эпентезы одного или нескольких согласных, как, например в устойчивом у Пушкина сочетании *таинственная сень*.

Интересно, что Соссюр придавал настолько большое значение непрерывности повторяемых звуковых комплексов, что, первоначально допустив возможность эпентез, впоследствии однозначно отказался считать эпентезированные консонантно-вокалические единства коррелятами непрерывных. Он пишет: «Я полагал, на протяжении достаточно длительного времени, что нет ничего более обычного в гипограмме, чем... право, позволяющее опускать букву, т. е. получить РО из такого слова, как *procul*, SE – из слова *sterno* или, по меньшей мере, UD из *tundo*» [Starobinski, 1971, p. 47]. Тем не менее возможность упрощения консонантного кластера до простого консонантно-вокалического сочетания при сохранении действительности созвучия доказывается практикой рифмы – ее свойством, которое удачно было названо «терпимостью к лишним согласным звукам» [Илюшин, 1978, с. 73]. Это свойство, однако, проявляется только у закрытых рифм, в поствокальной части слога: *сонм* – *кругом* (О-м – Ом), но невозможен, по крайней мере считается признаком «дурного вкуса», в предвокальной части, когда опорный гласный «оттесняется» влево: *краса* – *листа* (сА – с-А). Однако канонизированные и неканонизированные созвучия должны различаться по степени строгости правил ассоциирования: например, несомненно, что *Сто* *крат* – *Сократ* Маяковского успешно использует эпентезированное созвучие, а это значит, что и в других позициях эпентеза не разрушает звуковую ассоциацию.

Сохраняя свое единство при включении эпентетических согласных (хотя их активность, вообще, невелика), ФК теряет его в ситуации слоговой эпентезы: происходит силлабический разрыв, в результате чего двуслог или полислог распадается и звуковой ряд предстает как сплетение односложных повторов.

В пределах фоносиллабемы возможны чередования согласных. Для русского языка это прежде всего те чередования, которые допускаются рифмой в позиции опорного согласного (т. е. чередования глухих и звонких, шипящих). Помимо этого, при определении созвучия есть основания пренебречь оппозицией твердости-мягкости, прежде всего с учетом воздействием графического фактора: «согласные буквы» безразличны к твердости-мягкости. Вынь из **печи**, он **пуще шипит** (ч /щ'/ш).

Вместе с тем сила ассоциации при чередованиях, очевидно, может ослабляться. Так, по мнению Т.А. ван Дейка, сближение в соответствующих позициях «(p) и (b), (t) и (d) может давать слабую аллитерацию, а (i) и (e) – слабый ассонанс или рифму» [Dijk, 1972, p. 215], в то время как сильную аллитерацию дают созвучия без чередований.

Очень редки, однако встречаются чередования гласных с вокалическим нулем, что, вообще, подрывает слоговое тождество фоносиллабемы: Век мой **безумный**, когда **образумлю** / **Темп потемнелый** *былого* бездонного? / **Глуби Мазурских озер** не **разуют** / В **сон погруженных горнистов** Самсонова (Паст.). Наряду с яркими и последовательными двусложными и односложными фоносиллабическими сцеплениями (разУм – мазУр; разУ – азУр – озОр – разУ; езУм – азУм; сОн – сОн; огр – гор) в одном случае, за счет начального в строке односложного *темп* в столкновении с идущим «в стык» *потемнелый*, создающим едва ли не какофонический эффект, возникает вокалическая инфлексия (тЕмп – потем). Однако такого рода явления скорее исключительны, как исключительны рифмы типа *горд – город* и т. п., позволительные лишь в случае превращения сонорного в слоговой или «подспудного» слоогообразования типа *вахт – пахот*.

Наконец, фоносиллабема может быть равна гласной. В этом случае качественные чередования гласных в соответствующих позициях недопустимы – они разрушают цепь. Однако эхообразный повтор, основанный на ассонансе, создает своеобразный эффект «растяжимости» актуализируемой фоносиллабемы: при

наличии сильного ритмического и слогового параллелизма возможно равномерное или неравномерное обрастание ударного гласного одинаковыми и позиционно аналогичными согласными. При этом ряд может давать то более бедные, то более насыщенные созвучия, в результате чего границы фоносиллабемы оказываются относительно «растяжимыми», поскольку конструктивно, как фактор, обеспечивающий ассоциативность, становятся несущественными. В этом случае фоносиллабема может то «сжиматься» до одного ударного, стержневого гласного, образующего ассонанс, то расширяться до многозвучных консонантно-вокалических сочетаний в пределах одного слогового импульса. Ассоциированности таких звуковых рядов способствует и ритмико-синтаксический фактор, фактор позиционной однотипности повтора в составе параллельных единиц синтагматики текста (см. об этом далее, гл. 4, § 2, § 9). Большая консонантная насыщенность эхообразного повтора может снимать ограничения и на варьирование согласных, сохраняя тип консонантного кластера, например по модели «смычный + сонорный + гласный». Ср.: *Красуйся, град Петров, и стой / Неколебимо, как Россия* (П.); *Везувий зев открыл, / Дым хлынул клубом, пламя...* (П.).

Значимость отдельной гласной фоносиллабемы иногда сохраняется и при нарушении прямого параллелизма, перестановках: *Блаженство сел, градов ограда* (Л.) (*градО – оград*).

Звуковой параплазм часто сливает отдельные параллельные фоносиллабемы в параллельные ФК. В этом случае ассоциативность достигается не только соотносительными ударными гласными, но и соположными им безударными. При этом возможен «вертикальный» ассонанс, образуемый соотносением параллельных политональных вокалических рядов. Конструктивной основой служит здесь позиционная соотносимость (вокалический параллелизм) в рамках синтагматических целых (предложений, периодов, стихотворных строк), а в особых случаях – соотносимость гласных по признакам звучности и тона, в частности в фигурах вокалической градации. (Подробнее – см. гл. 6, § 2.)

§ 6. Фоносиллабема и поэтический текст. Эксперимент Ломоносова

Но беспорядок сей есть высокий беспорядок, или беспорядок правильный. Между периодов, или строф, находится тайная связь, как между видимых, прерывистых колен перуна неудобозримая нить горячей материи.

Г. Державин. Рассуждение о лирической поэзии или оде

Звуковой повтор и его единицы используются носителями языка безотчетно, бессознательно: определяющую роль в развертывании речи играют семантические механизмы и канонические формы. Речь поэтическая – своеобразный полигон языка, территория интенсивной метаязыковой рефлексии, сфера отработки, испытания и функционального осмысления речевых средств. В этом смысле, искусственное отделение поэтической речи от других ее функциональных типов чревато недооценкой тех творческих механизмов языка, которые не только объединяют поэтическую речь с речью разговорной, публицистической, даже научной (например, в сфере терминообразования), но по существу лежат в основе всякого «живого» речепроизводства. Тем важнее свидетельства звуковой организации поэтического текста там, где она так или иначе контролируется, сознательно испытывается автором, тем более если автор – тонкий исследователь и знаток языка. Такими писателями-филологами в истории русской культуры были В.К. Тредиаковский, А.Н. Радищев, В.Я. Брюсов, И.Ф. Анненский, А. Белый, Г. Шенгели, В. Хлебников, К. Чуковский и др. Многие из них, экспериментируя со звуковой организацией текста, осознали и отразили свой опыт как теоретики стиха.

В творческом наследии М. Ломоносова, который целенаправленно занимался отысканием поэтических возможностей русского слова, есть известный лингво-поэтический эксперимент – стихотворение «Бугристы берега, благоприятны влаги...», или «О сомнительном произношении буквы *г* в Российском языке». С историко-филологической точки зрения это стихотворение рассмотрел Б.А. Успенский, показав, как и в каких словах Ломоносов дифференцирует фрикативный [γ] и взрывной [g], и связал эту дифференциацию с «аллитерационной структурой» строк, где чередование [γ] и [g] создает симметрично упорядоченные ряды [см. Успенский, 1996].

Однако игра [γ] и [g], превращающая это стихотворение в испытание для произносящего, едва ли не подобно скороговорке, – лишь одна из задач ломоносовского эксперимента, и возможно – не главная. Сосредоточивая внимание на звуках, сплетая текст из γ- и g-содержащих слов, Ломоносов получает повод в чем-то пренебречь семантикой и максимально освободить звуковую «энергию» речи. Ломоносов не просто активизирует рефлексию в области звуковых различий, но констатируя произносительные различия, подчеркивает поэтическую эквивалентность произносительных вариантов. Поэт-филолог включает [γ] и [g] не в контрастную, а в однородную звуковую среду, где, вопреки нюансам произношения, эти звуки выполняют в поэтическом отношении одинаковую конструктивную роль¹.

Бургисты берега, благоприятны влаги,
О горы с гроздами, где греет юг язнят.
О грады, где торги, где мозгокружны браги,
 И деньги, и гостей, и годы их губят.
Драгие ангелы, пригожие богини,
Бегущие всегда от гадкия гордыни,
 Пугливы голуби из мягкого снезда,
 Угодность с негою, огромные чертоги,
Недуги наглые и гнусные остроги,
Богатство, нагота, слуги и господа.
 Угрюмы взглядами, **исрени, пеги, смуглы,**
Багровые глаза, продолговаты, круглы,
 И кто горазд гадать **и лгать**, да не мигать,
Играть, гулять, рыгать и ногти огрызать,
Ногаи, бОлгары, гуруны, геты, гунны,
 Тугие головы, о **нготи чузуины.**
Гневливые враги и гладкословный друг,
 Толпыги, щеголи, когда вам есть досуг.
 От вас совета жду, я вам даю на волю:
 Скажите, где быть га и где стоять **глаголю?**

¹ Интерпретация Б.А. Успенского иная: в стихотворении он видит свидетельство того, что фонологически нерелевантные (с точки зрения системы языка) противопоставления могут играть в звуковой организации поэтического текста дополнительную структурообразующую роль [см. Успенский, 1996, с. 259].

В стихотворении «игра» на противопоставлении произносительных вариантов *г* не разрушает единства повтора, а напротив, подчеркивает его. Повторение *г* осуществляется в составе более сложных звуковых групп – фоносиллабических комплексов. Характерно, что Ломоносову не приходит в голову подбирать для стихотворения слова, начинающиеся с *г* (этого нет даже в строке, где начальное *г* помогает выстроить в однородный ряд названия народов: *ногАи*, *бОлгары*, *гурОны*, *гЕты*, *гУнны*). Поэт демонстрирует, что повторение отдельного звука на самом деле представляет собой повторение звуковых групп и игру различных по своей структуре слогов, сплавивающих своим контуром повторяемые звуки.

Начиная с первой строки Ломоносов предпочитает ставить *г* в интервокальную позицию, *егА* – *аго* – *Аги* – *огО* – *Аги*, одновременно объединяя *г*-образные слоги с *р*-образными в единый варьируемый двусложный ФК: *угрИ* – *регА* – *го-ри* – *огОр* – *ы-грО* – *егрЕ* – *огрА* – *оргИ* – *го-рУ* – *рАги...* – *рагИ* – *ригО* – *агор(-Ы)*... – *огрО* – *р-Оги...* – *рОги...* *угрУ* – *игрЕ* – *агрО* – *горА* – *огры* – *играА* – *гары* – *гурО...* *рагИ* – *ы-рУг*. В составе этой цепи имеют значение и прямые звуковые переключки типа внутренней рифмы *браги* – *драгие* (с метатонией), собственно рифма *чертоги* – *остроги*; акцентно устойчивый ряд *вgrV*: *бугристы* – *угрюмы* – *игрени* – *играть* – *огромные* – *багровые*. Параллельно с первых строк образуется полифоническая ФЦ: *бугрИ* – *берег...* *брАги...* *багрО*, однако *б/п*-образные слоги включаются и в относительно самостоятельные двусложные соединения с *г*-слогами: *губЯ* – *п-игО* – *богИ* – *бегУ* – *пуг-И* – *богА* – *баг-О* – *бО-га*. Значение начальной границы слова то усиливается тавтограммой инициального *б* в первой строке (судя по всему, конструктивно эквивалентного инициальному *в*¹): *Бугристы берега*, *благоприятны влаги*, – то ослабляется межсловесными звуковыми спайкаками. В 5 строке появляется и затем все более активизируется сцепление

¹ Конструктивно-поэтическая эквивалентность *б/п* и *в* подчеркнута их абсолютно-начальным положением в словах с эхообразным звуковым параллелизмом инициалей, на фоне поэтически контрастных ГЛ- и ГР-образных фоносиллабем, на что указал В.В. Мерлин, выделивший два противопоставленных здесь ряда «диссонансных повторов, скрепленных сочетаниями ГР и ГЛ», обратив внимание на соотношенность «ГР с “грубым” Г (“га”)), а второго с «“нежным” фрикативным “глаголем”» [Мерлин, 1983, с. 6].

VGLV (ангелы – пугливы голуби и т. д.), ведущее подготовку к финальному глаголю.

Наиболее сильным «ударом» по временно доминирующему инициальному б становится финальное слово 1-го четверостишия *зубЯт*, по отношению к которому эпифорически следующее за ним дивергентное *богИни* с подхватом в *бегУ-*щие является существенным фактором стиховой композиции за счет охвата маргинальных позиций строк.

Слов с начальным *з* в тексте – 17 из 82-х, включающих *з* (т. е. *з* в неначальной позиции имеют 65 слов). Начальный согласный *з* не выполняет роль собственно тавтограммы, он «привязан» к внутрисловесным звуковым соединениям, и эти спайки значительно сильнее, чем фактор абсолютного начала. *Горы – гроздами – греет – гостей – годы* и т. д. ассоциированы друг с другом не столько за счет тавтограммы, сколько за счет включенности «стержневого» согласного в инвертируемые консонантно-вокалические блоки: *о горы – о грады, гроздами – греет... торги... мозгокружны*, при том что ФК постепенно сдвигается в середину слова.

Вокалические спайки двуконсонантных групп играют здесь очень важную роль. Начало второй строки (О гОры с грОздами...) ударными *о* усиливает установку на последующее восприятие сочетаний в их компактности, помогает вначале ощутить ФК как звуковое единство, на фоне чего впоследствии вводятся вокалические чередования; однако и мены гласных, и метатезы согласных работают уже как психологически и лингвистически значимый фактор. Начинает действовать эффект дивергентного, обращенного (метафонического) повтора, который является определяющим для звуковой организации этого стихотворения. Лишь однажды – в строке *Ногаи, болгары, гуроны, геты, гунны* – тавтограмматический эффект членения становится ощутим, чтобы затем опять раствориться в игре звуковых инверсий, перемещающих *з* в глубь слова: *Играть, гулять, рыгать и ногти огрызать*. Важную роль здесь играет и подхват с превращением: *геты, гуны → Тугие... иготи* (ты|гУ – тугИ – Игот).

Основным фактором звуковой организации стихотворения является дивергентное варьирование «сходящихся» и «расходящихся» двуконсонантных двусложных ФК трех видов: VGPV; VGLV и VGNV, где *з* оказывается объединен с тремя разными сонорными (при заметной пассивности *м*). Т-образные слоги

усиливают звуковую связность и, будучи преимущественно отнесены к формообразующим морфемам, образуют относительно автономную «фоновую» цепь. (В пользу того что *m*-образные однослоги не составляют конструктивного единства с *z*-образными, свидетельствует то обстоятельство, что гипотетический ФК *VGTV* постоянно разрушается эпентетическими согласными, основная часть этих сочетаний разорвана – слитных блоков меньше половины от общего числа: 17/40, в то время как это соотношение в основных ФК следующее: *VGPV* – 21/26; *VGLV* – 14/17; *VGNV* – 9/18.)

Вариации структуры *VCCV*:

• *VGPV*:

угрИ—регА—го-ри—огОр—ы/грО—е/грЕ—огрА—оргИ—го-рУ—рАги—
рагИ—ригО—гор~Ы—р-Оги—рОги—угрЮ—игрЕ—агрО—горА—игра—
рыгА—огры—гары—гурО—рагИ—ы~рУг;

• *VGLV*:

лаго—лАги—гелы—углИ—гОлу—Аглы—лугИ—ы/~гЛЯ—Углы—илгА—
гулЯ—Олга—гОло—г~е-лИ—иглА—ол-Ыг(и)—Ёгол(и);

• *VGNV*:

го-ны—ягнЯ—го-ны—Еньги—Анге—огИн(и)—го-Ын—огне—угО-н(о)—
нЕго—ог-ны—нАг-ы—игнУ—инОг—гу-ны—ыгУн(ы)—угУн—иг-ны.

Если сопоставить количественные и структурные характеристики фоносиллабических цепей, образуемых каждым видом основ (варьируемых ФК) по следующим параметрам:

1. Общая длина ФЦ (кол-во членов повтора);
2. Количество слитных ФК
3. Количество ФК, разделенных эпентезами на *CV*-однослоги;
4. С эпентезой согласного внутри ФС (*C~V*);
5. ФК на стыке слов;
6. Вибрации в рамке согласных *CVCV(C)*;
7. Вибрации в рамке гласных *VCVC(V)*,

то количественные соотношения ФЦ будут таковы:

Основа	1	2	3	4	5	6	7
VGPV	26	21	3	3	2	0	0
VGLV	17	14	1	1	1	0	2
VGHV	18	9	8	2	0	0	3

Особенно ощутимы и значимы тенденции к непрерывности ФК (отсутствию эпентез) и их внутрисловному расположению.

Казалось бы, внимание к одному звуку, его приоритет при отборе слов должны создать максимальную свободу для других. Однако, помимо звуковых предпочтений, заметны звуковые «изгои»: *м*, *в* и, особенно, шипящие. Лишь в последних строках (а они выглядят поэтически наиболее слабыми), где внимание к звуковой организации речи уступает место метаязыковому комментарию, текст приобретает прозаическое звучание и звуковые предпочтения малозаметны.

Преимущественное внимание звуковой стороне речи не превращает стихотворение в формальный эксперимент. Эстетические находки Ломоносова впечатляют: синтагматическая свобода элементов стиха, как и их семантическая поливалентность, скорее предсказывает стилистику поэтического языка XX века, нежели соответствует канонам современной автору поэтической культуры.

В то же время текстообразующий потенциал использованных здесь звуковых сближений, в частности игра «гремучих» *gpV*-сочетаний, вообще востребованы фоностилистикой Ломоносова.

Ср. знаменитое:

И устремлялся **гром** на **гром**,
 И что надуты волн **гро**мады
 Текли покрыть пространны **гра**ды,
 Сравнять хребты гор с влажным дном¹
 (Ода... 1746 года);

¹ Ср. глубокие звуковые аллюзии в «Водопаде» Державина (подкрепленные лексическими – *гром... по громам, горам, покрыть, пространны*): **Кремнистый** холм дал страшну щель, / **Гора** с богатствами упала; / **Грохочет** эхо по **горам**, / Как **гром** **гремящий** по **громам**. /.../ **Пространны** области пустынь / **Во грады**, в нивы **обратил**, / **Покрыл** понт Черный **кораблями**, / **Потряс** **среду** земли **громами**?

От стран, родящих град и снеги,
 С Атлантской буря высоты
Стремится чрез бугристы бреги,
 Являя страшные следы
 (Ода... 1752 года).

Так появляются *горы, грады, бугристы бреги* и т. п.

§ 7. Основные типы звуковых ассоциативных отношений речевых единиц

Кривая линия – победа свободной природы над правилом.
Навалис. Фрагменты

Вопросом об элементарной единице звукового повтора не исчерпывается его формальное описание. Более того, конкретные формы звуковой ассоциативности напрямую связаны с наиболее общими ее типами: фоносиллабема и ФК оформляется и выделяется только как результат действия общих правил звуковой ассоциации и приложения общих прототипических моделей повтора, о которых пойдет здесь речь. В значительной мере ими задается и композиционная и функциональная перспектива форм звуковой организации текста.

Соотносимость звуковых единиц определяется условиями внутренними и внешними.

Внешние формальные условия звуковой ассоциативности – это условия макропозиционные, требования его положения относительно единиц синтагматики более высокого порядка (см. гл. 4, § 8).

Ниже будут рассмотрены основные внутренние факторы звуковой ассоциативности, т. е. формирующие близкозвучие «изнутри» – в том, что касается микропозиционных и внутренне-комбинаторных свойств – состава и структуры звуковых ассоциатов.

Этих факторов – два: фактор ритмического (в широком смысле этого слова) совпадения и фактор звукового (субстанционального) совпадения. Рассмотрим их последовательно.

1. Фактор ритмического совпадения фрагментов ФЦ.

Ритмический фактор – это все, что обуславливает в звуковом повторе слоگو-

вое и просодическое строение речи. Соответственно, действие ритмического фактора приводит к формированию двух видов ассоциации:

а) структурно-слоговой (сегментно-слоговой), которая обеспечивается единством сегментной структуры слогов и слоговых ансамблей слова, в отвлечении от акцентного строения и звукового состава ассоциатов: *сны – чу* (CCV), *бал – вор* (CVC), *птица – грибы* (CCVCV), *ворона – заново* (CVCVCV);

б) ритмико-просодической (акцентной): *замахал – атаман* (3/3), *стужа – ночка* (2/1) – безотносительно к структурно-слоговому и субстанциональному наполнению ритмической структуры.

Разумеется, наиболее полно действие ритмического фактора сказывается там, где имеет место одновременная структурно-слоговая и ритмико-просодическая корреляция: *куб – сон* (CVC; 1/1); *струн – сплав* (CCCVC; 1/1), *ворона – пичуга* (CVCVCV; 3/2) и т. п.

2. Фактор совпадения звукового состава, который выступает как требование постоянства субстанциональных заполнителей фоновиллабемы или более крупных единиц повтора, в отвлечении от их ритмического (структурно-слогового и ритмико-просодического) строения: *арт – карт – ратник – ртами – дары – вздрагивал* и т. п.

Действие этих двух факторов определяют основные типы формальных отношений между звуковыми ассоциатами.

1. Явление полного или частичного ритмического (структурно-слогового и ритмико-просодического) совпадения ассоциатов назовем **эквиритмией**.

Черный ворон в сумраке снежном,

Черный бархат на *смуглых плечах*.

Томный голос пением нежным

Мне поет о *южных ночах*.

<...>

Снежный ветер, твое дыханье,

Опьяненные губы мои...

<...>

Темный морок цыганских песен,

Торопливый полет комет!

Применительно к анализу синтаксической организации текста такие явления получили название ритмико-синтаксических клише [Брик, 1927; Гаспаров, 1984б, 1986 и др.]. При этом из ритмических факторов учитывались слоговая длина слова, место словоразделов и акцентная структура, т. е. ритмико-просодические корреляции. Вторым аспектом ритмики слова – его слоговая структура – учитывался гораздо реже.

В приведенных отрывках стихотворения А. Блока ритмико-просодический параллелизм создают все выделенные словосочетания. Часть из них обладает общностью слоговой длины, и единством акцентной организации, и структурно-слоговой общностью: *черный – томный – темный; ворон – голос – ветер – морок* и отвечает требованию полной эквиритмии: *черный ворон ... томный голос...* (CVCCvC | CVCvC; 2/1 | 2/1). Возможна и частичная эквиритмия.

Соотношение: *голос – поет – губы – полет* (двусложных парокситонов и окситонов: 2/1 – 2/2 – 2/1 – 2/2) – частичная эквиритмия на основе общности слоговой длины (при различиях в акцентном и слоговом строении); это форматная эквиритмия.

Среди них пары *голос – губы; поет – полет* обладают единством акцентного строения и реализуют единую ритмическую модель слова (2/1 и 2/2); это акцентная эквиритмия.

Наконец, существенным фактором является аналогия слоговых структур (при возможных ритмико-просодических различиях) – *ворон – голос – полет* и т. д. (здесь – CVCVC). Это сегментно-слоговая эквиритмия.

Параллелизм, построенный на эквиритмии, в том числе слоговой, характерен, в частности, для паремий – носителей ритмико-синтаксической формульности:

- Стар да глуп – больше бьют.
- Страшен сон, да милостив Бог.
- Не конь везет, Бог несет.
- Беден бес, что у него Бога нет.
- Дорог хлеб, коли денег нет.
- Родился мал, вырос глуп, помер стар (пьян).
- Черт делал ступу, а Бог вложил душу.
- Хоть худ торжок, да не пуст горшок.
- Летели три ворона, кричали в три голоса; один кричит: «Я Петр»; другой кричит: «Я Филипп»; третий кричит: «Я сам велик» (три поста).

Легко заметить, что и полная (*глуп – бьют; везет – несет; дорог – денег*), и частичная (*хлеб – нет*) эквиритмия так или иначе провоцирует частичное сходство звуковых наполнителей слоговой и ритмической модели.

2. Явление субстанционального совпадения – сходства или тождества звуковых составов – на основе эквиритмии назовем **эквифонией**.

Полное субстанциональное сходство при полном ритмическом совпадении (полной эквиритмии) дает полную эквифонию. Случаи полной эквифонии – максимально статичного ритмико-звукового повтора – редки и в основном функционально не востребованы (если не считать удвоений в качестве словообразовательного и неоднократного повтора как синтаксического и текстообразующего средства: *буль-буль; сильно-сильно-сильно* и т. п.).

Наиболее важную роль в звуковой организации текста играет частичная эквифония, которую в дальнейшем будем называть просто *эквифонией* (в случае полной эквифонии – будет специально употребляться выражение *полная эквифония*).

Эквифония – базовый тип общеязыковой звуковой ассоциативности, задающий эхообразный, инерционный звуковой повтор. Бойся тестя богатого как черта рогатого (тестя – черта; богатого – рогатого); Богово дорого, бесово дёшево (здесь на базе сплошной полной эквиритмии образуются эквифонические созвучия: богово – бесово; дорого – дешёво; богово – бесово – дешёво); Не в Польше жена, – не больше меня (не в Польше – не больше; жена – меня); Гол, да не вор (гол – вор); Гусли – мысли, песня – думка (Гусли – мысли, притом что песня – думка остается сугубо эквиритмическим созвучием). Это примеры эквифонии на базе полной эквиритмии.

На основе частичной эквиритмии (например, только на базе акцентного или слогового сходства) возникают созвучия *маленький – мальчик, морозы – розы, душ – подушка* и т. п.

Эквифония в ее слабом проявлении возникает при эпентетическом разрыве созвучия, сохраняющего прямой порядок элементов: *усы – мосты*, однако она не допускает изменения звуковых конфигураций – перестановок внутри фоносиллабемы и ФК.

3. Явление полного совпадения звуковых составов ассоциируемых отрезков ре-

чевой цепи при отсутствии или непостоянстве ритмического совпадения будем называть **метафонией**.

Метафония – антиинерционный звуковой повтор, противостоящий эквифоническому (эхообразному, резонирующему) повтору, призванный подорвать однообразное звуковое течение речи и спровоцировать эффект активного ритмического и семантического взаимоотражения речевых единиц. Метафония – повтор ФС и ФК, создающий отношения гетероморфности ритмических контуров за счет звуковых инверсий – метатез, а также, в особом случае, передвижения акцентов на фоне эквифонии. Такой повтор как бы «опрокидывает» одну часть речевой последовательности (опознаваемой как морфема, слово, словосочетание, предложение) в другую. Метафонические отношения – это отношения преобразующего повторения, своего рода звуковая (а в функциональной перспективе – семантическая) метаморфоза. С точки зрения активности использования этого повтора как вида звуковой ассоциации метафония характерна преимущественно для поэтической речи, где эффект обманутого ожидания на всех уровнях речевой структуры становится текстообразующим.

- Каков у хлеба, таков и у дела (лЕ – Ел)
- И рад бы в гости звать, да нечем взять (Ад – да; зВА – взА)
- Пригнала мужа к поганой луже (гнА – гАн)
- Кирила не отворачивает от чарки рыла (рАч – чАр)
- Бог даст совет – так и в пост мясоед (тсо – Ост)
- Чужой рот не свои ворота – не затворишь (рОт – рОт – т-Ор)
- Суди Бог того, кто обидит кого (дИбо – обИд)
- Муж – как бы хлеба нажить, а жена – как бы мужа избить (нажИ – ажен)
- Не хочет коза на базар, да ведут за рога (азАр – заро)
- Кто ленив, тот и сонлив (ленИ – онлИ)
- Кому полтина, а кому ни алтына (олтИн – ниалт)
- Попросят покорно, наступя на горло (покОрно – панагОр)

(Метафония выделена полужирным, эквифония и эквиритмия – подчеркиванием.)

Метафонические отношения между единицами языка и речи – это отношения преобразования, синтагматической асимметрии на фоне единства звукового состава элементов.

В настоящей работе понятия эквиритмии, эквифонии и метафонии, наряду с понятием фоносиллабемы и ФК, используются как базовые, поэтому важно сделать отступление в сторону проблем терминологии фоностилистики текста.

Термин *эквиритмия* (*эквиритмический*) [лат. *aequus* ‘равный’ + гр. *rhythmos* ‘ритм’] возник и используется в теории перевода, где он обозначает точную передачу переводчиком ритмических особенностей каждого отдельного стиха оригинала, прежде всего – его метра, размера. В настоящей работе смысл этого термина расширен: эквиритмия предполагает не только просодическое тождество, но и тождество структурно-слоговое.

Термин *эквифония* вводится впервые. Эквифонические отношения в речи были ранее предметом фоностилистических исследований, в частности в связи с проблемой *анафонии*. Трудность в использовании термина анафония в том, что, будучи введен Ф. де Соссюром в записях по теории анаграмм, он употреблялся им в широком смысле, не только для обозначения сугубо эквифонических отношений речевых единиц (часто как синоним терминам *анаграмма*, *параграмма*). В последнее время термин анафония активно используется в работах [Пузырев, 1995а; Луннова, 2004; Гирина, 2004 и др.] исключительно в значении строгого эхообразного повтора, который в настоящей работе относится к области эквифонии. Однако поскольку в традиции пензенской школы фоностилистики термин анафония имеет тенденцию к обозначению звуковой ассоциативности как таковой (с оговоркой, что она приводит к «имитации» слова-темы), вне противопоставленности формальных типов звукового повтора, а также во избежание смешения этого явления с анаграммой¹, термин анафония в настоящей работе не используется. Вместе с тем результаты исследований эквифонии в русле анаграмматической (анафонической) проблематики представляют большой интерес и учитываются в настоящей работе.

Термин *эквифония* хотя и новый, но обозначает явление, очень близкое к тому, что древними риториками выделялось как первая из «фигур, основанных на сходстве слов», разновидность параномазии, когда «к данному слову подыскива-

¹ Ср. определение А.В. Пузырева: «Анафония – такая неканонизированная форма звуковой организации, при которой звуковой состав того или иного слова-темы воспроизводится в тексте не полностью» [Пузырев, 1995б, с. 9].

ется другое, не слишком от него разнящееся, или по крайней мере равносложное с ним и созвучное в последнем слоге» (Риторика к Герению, IV, 30, 41) [Античные теории, 1996, с. 287].

Метафония – термин, получивший после работ Я. Гримма применение в сравнительно-историческом языкознании, где он используется или исключительно в значении умлаута – грамматикализованной перегласовки в германских языках, или в расширительном значении – для явления, объединяющего различные случаи грамматически значимой звуковой дивергенции – гармонию гласных, аблаут и умлаут. В отечественной филологической традиции термин *метафония*, и в его узком, и в широком смысле, мало распространен. Это делает его удобным для обозначения фоностилистического средства, основанного на повторе дивергентно соотносимых фоносиллабем.

Метафония может быть рассмотрена как разновидность традиционной метабопы. Ср. определение античных риторик (Квинтилиан, IX, 3, 38): «Объединение в одну фигуру ряда видоизмененных повторений Цецилий называет метабопой» [Античные теории, 1996, с. 282].

Подобно «отраженной мелодике», покорно следующей за ритмом и прямым параллелизмом [Эйхенбаум, 1969, с. 420], можно говорить и об отраженной фонике – эхообразных звуковых повторах. В таком случае, если эквиритмия и эквифония – «отраженная» («отражающая») фоника, то метафонию следует назвать фоникой «преображенной» и «преображающей». Метафонический повтор – проявление обращенного параллелизма, он всегда подрывает единообразие синтагматической организации, ведет к перестановкам (в частном случае – палиндромного типа) и превращает эти перестановки в фактор динамизации речи за счет противостояния звукового ряда ритмической инерции эхообразного повторения сегментов, в систему ритмически непредсказуемых преобразований, звуковых метаморфоз.

Метафонический эффект преобразования, «перегибания» звукового контура возникает и в том случае, когда консонантно-вокалическая последовательность остается неизменной, а ее акцентуация меняется – происходит значимое передвижение ударения, акцентный сдвиг, получивший в филологической литературе (прежде всего посвященной истории балтийских языков) название *метатонии*. Метатония – акцентная метафония.

По характеру организующих ФЦ повторов как и эквифония, так и метафония могут быть:

1. вокалической (фоносиллабема образуется гласным, а ФК – вокалическим рядом при непостоянстве согласных);
2. консонантно-вокалической (фоносиллабема образуется соединением неизменного гласного и одного или нескольких неизменных или чередующихся согласных);
3. консонантной (фоносиллабема образуется соединением различных гласных с одним или несколькими постоянными или чередующимися согласными).

Выделимость фоносиллабов и фоносиллабических комплексов определяется и регламентируется характером соотношения созвучий в речевой цепи. Эхообразные, прямые повторения допускают больший диапазон чередований согласных при доминирующей роли повторов гласных, не меняющих своего качества (наиболее типичным повтором такого типа является классическая ассонансная рифма: гулять – играть, доля – воля; мрак – стяг и т. п.). Границы созвучий здесь наиболее подвижны, размыты вследствие того, что основой звуковой эквивалентности выступает акцентная и вокалическая структура. Как только звуковой параллелизм подвергается акцентной трансформации, метатетическому осложнению, на первый план выдвигаются согласные, удерживающие звуковую группу в пределах одного слогового импульса; вероятность вокалических замен резко возрастает, в то время как консонантный слой становится более консервативным, допуская лишь отдельные чередования в пределах одного фонологического класса.

Формальные разновидности эквифонических и метафонических повторов будут рассмотрены в следующей главе.

Эквифонический и метафонический факторы повтора находятся в постоянном взаимодействии в структуре речевой цепи. Эквифонический фактор, как правило, выступает как подготавливающий по отношению к синтагматическому сдвигу, метафоническому подрыву инерционного эхообразного повторения. И как хиазм есть разновидность параллелизма, воспринимаемая как стилистический прием только на фоне эхообразного, прямого повторения, так и метафония во всех ее видах действует именно там, где структура речи провоцирует инер-

ционный, эквифонический звуковой повтор, чтобы затем создать синтагматическое препятствие, спровоцировать своеобразное встречное движение, «переворачивающее» или «выворачивающее» ожидаемую звуковую последовательность. Именно поэтому эквифония – в первую очередь просодически ориентированный повтор, образующий, как в рифме и классической аллитерации, «одно тело с ритмом стиха» [Соссюр, 1977, с. 641], в основном выделяющий и членящий звенья речевой цепи. Метафония – повтор, разрушающий звуковые ожидания, заставляющий звук быть «конструктором» смысла, экспонентом поэтической морфологии.

Эквифония и метафония – основные типы формальных отношений между звуковыми ассоциатами в русском языке и русской речи.

Омонимия и паронимия, выделяемые как виды близкозвучия при взгляде на него со стороны лексикологии, могут быть в этой связи конкретизированы в отношении формальных типов звукового сходства: омонимы *мог* и *мок* так же, как паронимы *мозг* и *мост*, – ассоциаты эквифонические, а паронимы *мок* и *ком*, *корень* и *крона* (*корни* и *кроны*), *перфект* и *префект* – ассоциаты метафонические. Графический фактор, за которым психологически во многом стоит фактор фонологический, требует при этом более полного учета, поскольку может привлекаться в целях правильного распознавания не только одинаково написанного (как в случае омографии), но и сходного (в метафонической паронимии).

Заметим, что сам эффект омографии (отчасти и омоформии) неразрывно связан с особым типом звуковой метафонической соотносительности – метатонией (бЫстро-быстрО, Остро – острО и т. д.). В этой связи, такие метафонические ассоциаты, как в пословице *ры́бки да рябкИ – прощай деньки*, – в своей «игровой» функции не омографичны, зато соотносимость их сегментно-звукового строения при акцентном сдвиге (метатонии) делает их функционально соотносимыми прежде всего с омографами: ср. *сОрок* и *сорОк*, *пяток* и *пятОк* в стихе *Что лучше – сорок пятОк или пятОк сорок* (Б. Заходер).

Очевидно, что и представление о паронимии как основной форме «приблизительного» сходства планов выражения в лексической системе языка могло бы быть уточнено с учетом таких корреляций, как *дУнет* – *бУдет* в пословице *Бог дунет – все будет*; *пЕст* и *стУпа* в пословице *Всякий пест знай свою ступу* и ей подоб-

ных; *хвала* и *халва* в слогане современного рекламного текста *Хвала халве* (метафоническая паронимия).

В.В. Виноградов, как известно, ставил вопрос о «смежных» с омонимией явлениях с большой осторожностью (особенно там, где речь идет о типах и функциональных аспектах звукового подобия), оставляя возможность для понимания омонимии как частного случая омофонии, хотя в интересах лексикологии предлагая их резко разводить. «Омофония – понятие гораздо более широкое, чем омонимия. Оно охватывает все виды единозвучий или созвучий – и в целых конструкциях, и в сцеплениях слов или их частей, в отдельных отрезках речи, в отдельных морфемах, даже в смежных звукосочетаниях. Термин “омонимия” следует применять к разным словам, к разным лексическим единицам, совпадающим по звуковой структуре во всех своих формах... Нельзя также смешивать с омонимами разные виды речевых созвучий» [Виноградов, 1975, с. 297]. Подчеркивая роль сходнозвучия в истории языка, в частности явленного в контаминации, и не подвергая сомнению, что «созвучие слов, близость их фонетического строя отражается на их понимании, на их семантических связях», он настаивал на том, что «с омонимией в собственном смысле этого слова нельзя смешивать и даже сближать разнообразные типы омофонии, созвучий и подобозвучий слов, возникающие в речи или даже встречающиеся в системе языка» [Виноградов, 1975, с. 298]. В этом отношении и омография, и «параграфия» также могли бы рассматриваться как частные случаи омофонии, в ее самом широком смысле. Термин паронимия, очевидно, слишком «лексикологичен», и явление, стоящее за ним, можно представить, скорее, как «парафонию», «параграфию», где немаловажное значение имеют сами формы звуковой (звукобуквенной) соотносительности речевых единиц в составе текста.

ВЫВОДЫ

Узловым вопросом фоностилистики текста является определение элементарной композиционно-звуковой составляющей текста, его строевой единицы в области фоники, а следовательно – его простейшей строевой единицы вообще. Такой единицей не может быть изолированный согласный. Невозможность реализации консонантной структуры речи вне механизмов слогообразования делает

важнейшим, стержневым элементом звукового повтора гласную и, шире, вокалическую позицию вообще. Гласные, выступая, в широком смысле, носителем суперсегментных отношений в языке, интегрированы в ритмико-синтаксическое развертывание речи, являются первостепенным по значимости экспонентом деривационных и грамматических отношений. В соответствии с традицией, связанной с работами Соссюра и многих русских исследователей (А.М. Пешковского, С.И. Бернштейна, В.Н. Топорова и др.), значимость которой подтверждается экспериментальными данными Русского ассоциативного словаря, звуковое ассоциирование сегментов цепи должно считаться осуществляемым за счет слогаобразных консонантно-вокалических соединений.

Звуковой повтор – средство обеспечения энергетичности и пластичности речи – делает гласную, и саму вокалическую позицию, основным и необходимым элементом, формирующим звуковой рельеф слова и синтагмы. Простейшей строевой единицей текста, выступающей в качестве основного элемента звукового повтора, следует признать консонантно-вокалическую конфигурацию, обладающую звуковым и слоговым единством, образуемую на стержне слогаобразующей гласной и могущую быть редуцированной до нее. Такую единицу текста мы предлагаем называть *фоносиллабемой*.

Звуковой повтор представляет собой цепь, образуемую ассоциированными фоносиллабемами и обладающую прерывностью и фрагментарностью. Основной предпосылкой звукового повтора в области универсальных механизмов речеобразования является регулярность и непрерывность силлабификации, на фоне которой ассоциируемые консонантно-вокалические конфигурации выступают эпизодическими вариативными звуковыми наполнителями слога.

Целостность фоносиллабемы обеспечивается ее: 1) монокульминативностью; 2) ограничениями на структурно-слоговое непостоянство в случае субстанциональной вариативности (чередований, эпентез, диерез) и, наоборот, ограничениями на субстанциональную вариативность в случае непостоянства структурно-слогового.

Один и тот же отрезок текста может быть одновременно по-разному ассоциирован с другими отрезками, поэтому его фоносиллабическое членение всегда обладает потенциальной множественностью; фоносиллабемы комбинируются и на-

кладываются друг на друга в процессе развертывания текста. Вместе с тем наблюдается тенденция к аналитизму фоносиллабического комплекса, в рамках которого внутренне инвертируемые и меняющие порядок следования фоносиллабемы не «обмениваются» согласными.

В соответствии с оппозицией параплазма и метаплазма в тексте, звуковой повтор, звуковую ассоциативность определяют два типа синтагматических отношений: параплазматические – эквиритмия (1) как полное или частичная структурно-слоговая и ритмико-просодическая аналогия и эквифония (2) как единство субстанционального заполнения эквиритмических форм; – и метаплазматические, где основным видом является метафония (3) – непостоянство структурно-слогового и ритмического строения при совпадении субстанционального (фонографического) состава фоносиллабем и фоносиллабических комплексов. Отношения такого рода характерны для звуковой ассоциативности и звуковых замен в речи вообще и могут быть использованы для уточнения формальных типов звукового сходства.

Глава 4

ЭКВИФОНИЯ И МЕТАФОНИЯ В ЯЗЫКЕ И ТЕКСТЕ (ОТ ФОРМАЛЬНОЙ АССОЦИАЦИИ К ПРИЕМУ)

§ 1. О несамостоятельности эквиритмического фактора. Слоговая эквиритмия в рифме

Обзор основных типов звуковой ассоциативности в их текстообразующей перспективе следовало бы начать с анализа эквиритмии. Однако проявление эквиритмии в чистом виде – условие, недостаточное для того, чтобы считать близкозвучие функциональным. Сугубо ритмических совпадений сегментов речи, в силу относительно небольшого числа структурно-слоговых и просодических моделей речевых единиц, слишком много, для того чтобы сделать звуковую аналогию функционально релевантной. Чистая эквиритмия как фактор рече- и текстообразования действует при актуализации внешних – позиционных (композиционных) и функционально-семантических факторов.

Так, пословица Гусли – мысли, песня – думка¹ построена в первой части – на эквифонической ассоциации слов, где единый ритмический каркас в отдельных его элементах получает общее звуковое заполнение (гусли – мысли). Вторая же часть пословицы образована чистым эквиритмическим повтором (песня – думка, CVCCv – CVCCv). Однако вне ритмико-синтаксического параллелизма, разделяющего предложение напополам, а также сквозного эхообразного строения паремии (все ее слова обладают единым ритмическим устройством), структурно-слововая эквиритмия не воспринималась бы как фактор речеобразования.

В строках Пушкина:

¹ Эхообразные повторения – эквиритмические соответствия – мы будем, где это возможно, выделять подчеркиванием: среди них эквифонические – подчеркнутым полужирным, а метафонические – полужирным курсивом. Однако в силу ограниченного набора средств графического выделения фоносиллабические элементы и блоки в дальнейшем могут выделяться и независимо от характера формальной ассоциации – так, что значимыми в системе графических выделений будут только графическая аналогия и графический контраст.

Нет, легче посох и сума;

Нет, легче труд и глад

(«*Не дай мне Бог сойти с ума...*»)

– *труд и глад* далеки от канонической рифмы, однако энергия параллелизма в них не меньше, чем в рифме обычной, благодаря единству позиционно-стиховому, лексико-грамматическому и, наконец, акцентному и структурно-слоговому, поддержанному звуковой общностью финалей. (В поэзии XX века этот тип созвучия систематически использовался М. Цветаевой.)

В прозаической речи фактор синтагматической позиции при образовании эквиритмических повторов достаточно активно проявляется при формировании рядов однородных членов предложения. Однажды это наглядно продемонстрировал академик А.М. Панченко, в заключение телевизионной передачи, в связи с поговоркой «Не в силе Бог, а в правде», сказавший следующее: «...Потому что мы можем воевать только за правду. А за неправду воевать мы не можем, не хотим и не будем» («выравнивающая» эквиритмия значима здесь независимо от того, употреблено ли *не хотим* в прямом или цитатном значении).

Недооценивать эквиритмию, в том числе структурно-слововую, нельзя. Силлабические и фоновсиллабические стереотипы слова – смыслопроецирующее и смыслопорождающее начало. Слово – ритмико-просодическое (динамическое) целое, и эквиритмия в тексте позволяет обнажить ритмический каркас слова, его динамический стереотип.

Главное свидетельство значимости просодической эквиритмии в языке – феномен метра. В частности, в силлабо-тоническом стихе просодическая эквиритмия проявляется в традиционных запретах на рифмовку слов с различным числом заударных слогов (мужских, женских, дактилических финалей).

Основное свидетельство активности полной эквиритмии (просодической и структурно-слововой) – феномен рифмы, строго дифференцирующий открытые и закрытые финали и устанавливающий разные требования в отношении структурно-слововой корреляции для разных ритмических моделей (мужского, женского и дактилических окончаний).

Нарушение этого принципа, как правило, является дополнительно мотивированным. Метафора открытости-закрытости в характеристике строения рифмы вы-

дает синестетическую значимость структуры слога. Таков, например, переход от «нерешительных», открытых – к закрытым, внутренне «завершенным» окончанием в открыто-закрытой рифмовке «Смятения» А. Ахматовой: *Было душно от жгучего света, / А взгляды его – как лучи. / Я только вздрогнула: этот / Может меня приручить.*

Рифма образуется не просто звуковым повтором, но просодической и структурно-слоговой корреляцией созвучий. Общеизвестно классическое определение В.М. Жирмунского, называющее «рифмой... звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустихия, строфы), играющий организующую роль в строфической организации стихотворения», и, в широком смысле, «всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» [Жирмунский, 1975, с. 246]. Всякому исследователю рифмы, а интуитивно – всякому носителю языка, конечно, ясно, что речь идет не о любом звуковом повторе, а лишь о таком, где распределение звуков регламентировано слоговой структурой слова (почему и актуальна сама проблема «замен», «пополнений» «тождества», «лишних согласных» и т. п.)¹. Однако если это обстоятельство не подчеркивается (особенно, когда за основу принимается бриковское понимание звукового повтора, как это свойственно работе В.М. Жирмунского [см. там же, с. 251], то определение рифмы может показаться относимым и к силлабически неупорядоченному повтору. Разведение понятий эквифонии и эквиритмии в их противопоставлении метафонии и метаритмии позволяет подчеркнуть: в основе рифмы лежит слоговая и просодическая эквиритмия, надстраиваемая полным или частичным сходством звуков, заполняющих слоговую модель. При этом эквиритмия заударной части рифмы, в том числе многосложной, обязательна, а эквиритмия предударной – факультативна. (В мужской открытой рифме эквиритмия захватывает также опорный согласный, а при зиянии – предударный гласный: *права – боа* — рифма неточная, или недостаточная, *права – нова; боа – Гоа* – точные; *боа – Бова* – неточная укрепленная, или компенсированная².)

¹ Ср. понятие *садж'* в арабо-персидской поэтической традиции. Рашид ад-Дин Ватват в своей замечательной поэтике (XII век) специально подчеркивает свойство рифменного параллелизма соотносить «слова, совпадающие по ритмической модели, количеству букв и по букве» [Ватват, 1985, с. 100].

² Прав А.А. Илюшин, считая, что «рифмы *боа – Делакура, свои – струи* – это рифмы, резко отличающиеся от таких, как *заперла – жена*», где последняя сла-

С учетом этого, можно заметить, что требование эквиритмии по-разному соотносится с потребностью в эквифоническом наполнении слоговой структуры. Так, М.Л. Гаспаровым установлен факт, что мужские закрытые рифмы оказываются чаще оснащены опорными согласными, чем женские [Гаспаров, 1984, с. 12]. Дифференциация типов звуковой ассоциативности позволяет дать этому несколько возможных объяснений.

В первую очередь, женская рифма вообще, и в том числе женская закрытая рифма, – самое слабое рифменное созвучие. При несходстве опорных (формально необязательных) согласных, она держится только на гласном и минимальной динамически «ниспадающей» заударной части. Эффект незавершенности, своеобразной просодической открытости, создаваемый женскими рифмами, замечен давно (почему чередование Ж–М в строфике значительно активнее М–Ж: «обычно мужская рифма следует за женской, давая впечатление завершения, более отчетливого окончания» [Жирмунский, 1975, с. 256]). Дактилическая рифма становится даже более сильной, насыщенной, поскольку требует уподобления большего числа согласных и усиливает фактор слоговой эквиритмии. Женская закрытая рифма: *мерит – верит, месит – весит; мечут – лечат* (точная) и *мерит – весит; мерит – верен; мерит – лечат* (неточные). Открытая женская – *вече – лечо; вече – легче* (точная) и *вече – лето* (неточная). Естественно, что левосторонняя «компенсация» опорным согласным: *мерит – мерин, ветер – верен* (неточные закрытые укрепленные) и *вече – вето; лечо – лето* (неточные открытые укрепленные) – принципиально усиливают созвучие.

Однако причины большей активности левосторонней компенсации неточностей в мужской закрытой рифме по сравнению с женской отчасти связаны, очевидно, и с самой слоговой природой закрытой мужской рифмы, образуемой финальным ударным закрытым слогом, где роль рифменной опоры берет на себя поствокальная консонантная часть слога, например: *мост – рост; багет – свет;*

бая, а первые две едва ли не «безукоризненны» [Илюшин, 1978, с. 68], хотя отсутствие доударной слоговой эквиритмии при наличии общего согласного в *свои – струи*, своеобразная рассогласованность эквиритмического и эквифонического факторов делают ее менее «гладкой». Что касается некрасовских *траву – ау* – то здесь имеется усиление за счет эквифонии предударных гласных, а вот *на полу – У!*, как и *О! – село*, – все же очень рискованны, поскольку созвучие сводится к одному ударному гласному.

багет – *рулет* (точная) и *багет* – *век*; *багет* – *сект*; *остр* – *монстр*; *мост* – *сот* (неточная). Вместе с тем можно предполагать, что в случае левостороннего «углубления» подобного созвучия фактор эквиритмии играет косвенную, но важную роль, поскольку рифмы *багет* – *свет* и *багет* – *рулет* в известном отношении неравноценны. Первая хотя и проще, но «чище» второй, т. е. меньше нуждается в левостороннем укреплении; слова здесь в ритмическом отношении дивергентны, и в этом случае необходимость заботиться об опорной согласной отпадает (*багет* – *свет* воспринимается как рифма не менее точная, чем *багет* – *шкет* или даже *пакет* – *шкет*, где она усилена опорным согласным). Однако как только устанавливается слоговая и просодическая эквиритмия предударных частей рифмуемых слов, потребность в ее эквифоническом закреплении резко возрастает: *багет* – *рулет* оказывается заметно слабее, чем укрепленные опорным *багет* – *ракет*, а тем более *багет* – *пакет* или *багет* – *букет*. Не случайно Ломоносов в споре с Третьяковским о мужских рифмах в качестве образцовой привел рифму с частичной левосторонней эквиритмией и сильной левосторонней эквифонией: *восток* – *высок*). Следовательно, можно ожидать, что требование компенсации неточности рифмы распространяется прежде всего на те предударные части слова, между которыми устанавливается слоговая и просодическая эквиритмия, т. е. где для эквифонии образуется силлабическая и акцентная база. (Впрочем, это предположение нуждается в статистическом подтверждении.)

Потребность в большей левосторонней укрепленности неточной закрытой мужской рифмы по сравнению с неточной открытой в основном объясняется, конечно, фонетическими причинами. Абсолютный конец слова – не только фонологически, но и психологически наиболее слабая позиция для согласного, а между тем он выступает как рифмообразующий. И если формируется эквиритмическая база, то естественно, что любые элементы, способные фонетически укрепить ее («достроить» до эквифонии) будут востребованы. В открытой же мужской рифме опорный согласный является одновременно и рифмообразующим (*руке* – *тике*, *руке* – *мешке*; *руке* – *вдалеке*), поэтому он более самостоятелен и не нуждается в эквифоническом подкреплении «слева». Типичная неточность в рифмообразующем согласном проявляется в открытой рифме как *руке* –

мне, а в закрытой – как *багет – век*. Очевидно, что первая рифма воспринимается как более «чистая» (ср. «влажные рифмы на -ю»¹), чем вторая, поскольку стрежневой, слогаобразующий элемент – гласный – оказывается в первом случае завершающим, слог обрывается на пике и гласный сосредоточивает на себе основное внимание. Во втором случае, конечно, без поддержки «слева» уже труднее обойтись, поскольку вокалическое созвучие оказывается «смазано» финальной неточностью. Поэтому *навет – век* становится рифмой уже заметно более сильной, а *навет – навек* – и вовсе компенсирует потери. Требование левосторонней компенсации неточностей рифмы в этом случае в первую очередь связано с перцептивной неравноценностью предударного и заударного конечного согласных. Однако и здесь, можно предполагать, слоговая эквиритмия предударных при отсутствии эквифонии частей усиливает ощущение недостаточности рифмы: *багет – век*, вероятно, сильнее, чем *букет – навек* (при наличии эквиритмии предударная эквифония отсутствует), поэтому гораздо скорее потребует левостороннего звукового укрепления: *чебурек – букет* (без эквифонии опорных); *чебурек – берет* (без эквифонии предударных гласных); наконец, *навет – навек* (при полной левосторонней эквифонии). Далее, широкая база предударного сходства сделает допустимыми и вольности с эквиритмией финалей (закрыто-открытую рифму): *билет – желе* и, особенно, *жилет – желе*.

Можно думать, что «стремительный расцвет новоявленной открыто-закрытой рифмы» в эпоху Маяковского-Сельвинского, когда «закрыто-открытые типа “врага-ураган” сравниваются по употребительности с обычными открытыми типа “врага-тайга” у Пастернака и в “Пугачеве” Есенина и даже превосходят их в полтора-два раза у Маяковского и Асеева и в четыре раза – у молодого Сельвинского» [Гаспаров, 1984, с. 246], – не просто свидетельство пренебрежения к точности заударного созвучия в контексте перенесения внимания на предударные, но и проявление установки на свободное слоговое варьирование (слоговую и, шире, фоносиллабическую метафонию) и вовлечение в этот процесс конечных слогов стиха. Эпентетические согласные в опорном созвучии открытой рифмы

¹ Нужно заметить, что расхожие *твои – любви* или *любви – земли* действительно усилены [ср. Илюшин, 1978, с. 69]: в первом случае – метафонией *воИ – у-ви*, а во втором – полной эквиритмией (CVCCV). Рифма *люблю – мою*, конечно, основана еще и на фонетической общности опорных: л'У–jУ.

(*ушла* – *душа*) в этом смысле – продолжение той же игры асимметрично-слоговых финалей. «Кажется, что мужские закрытые (“удар–пар”) и мужские открытые (“труда–руда”) готовы слиться в едином универсальном типе рифмовки с опорным (“удар–труда–видал”)» [там же]. Это предположение М.Л. Гаспарова интересно особенно тем, что иллюстрацией к нему служит метафоническая открыто-закрытая рифма *удар* – *труда*. Можно предполагать, что именно возможность «обращения» рифменного созвучия (как слогового, так и звукового), соединение принципов метафонии и эквифонии в соотношении финальных слов – создает эту новую ситуацию в истории русской рифмы. Метафонические созвучия *удар* – *одру*, *удар* – *орду* и т. п., полностью разрушающие эквифонию, как рифма уже невозможны. Но *орду* – *одру* (открытая метафоническая рифма) и *орду* – *Помпадур* (открыто-закрытая метафоническая рифма) оказываются в полном соответствии с просодической эстетикой той эпохи. С другой стороны, диссонансные рифмовки (*солнце* – *сердце*) возвращаются на фоне расширения консонантной базы созвучия (повышения консонантной насыщенности рифмуемых слогов, углубления слоговой эквифонии), а также за счет повышения роли предударных гласных (*окопное* – *целокупное*).

Эквиритмия для слова – то же, что ритмико-синтаксический параллелизм для предложения и синтагмы. В свою очередь, эквифония для слова, наполняющая слоговую и ритмическую структуру слова сходными звуками – то же, что для предложения и синтагмы лексико-грамматический параллелизм, создающий наполненность общей грамматической модели аналогичными лексическими единицами.

Продуктивность внутритекстовых и интертекстуальных ритмико-синтаксических и лексико-ритмико-синтаксических параллелей, не раз бывших предметом исследования, очевидна (см., особенно, [Якобсон, 1987, с. 99–132]). Фоניко-ритмико-синтаксические параллели также привлекали к себе внимание, прежде всего в связи с проблемой паронимии и рифмы. В работе [Гаспаров, 2000] предложена последовательность изучения звуковой организации текста от фоники звука к фонике слога и фонике слова; преобладание определенного типа слогового строения слова (структурно-слоговая повторность) рассматривается здесь как конститутивный фактор текста. Значимость сегментно-слогового параллелизма для структуры стиха и формирования соотносительных понятий типа *правда* – *крив-*

да отмечает А.А. Илюшин [Илюшин, 2004, с. 181]. Фактор фоносиллабического строения при изучении ритмически параллельных образований имеет наиболее устойчивую традицию в исследованиях рифмы, феномен которой обусловлен соединением акцентуации (расположения ударного слога по отношению к конечной границе слова и строки, дающего мужские, женские, дактилические рифмы) и слоговой структуры созвучий (открытости и закрытости конечного слога, от предпочтения которых зависит звуковое заполнение структуры, при условном запрете на рифмовку открытого и закрытого слогов).

Очевидно, в подсознании говорящего ритмические формы на всех уровнях структуры речи присутствуют как некие каркасы-клише, а ритмическая инерция речи заставляет оперировать ими иногда вне прямой связи со смыслом. В этом случае эквиритмия приобретает относительно самостоятельную власть над речевой деятельностью, как в структуре считалки. В свою очередь филологами неоднократно замечалось ритмическое сходство слов, обозначающих синонимичные, антонимичные и семантически соотносительные понятия в рамках одного грамматического класса. *Право – лево, верх – низ, выше – ниже, шире – уже; ворон – сокол, рука – нога, палы – космы – пасмы* – в этих и подобных парах и рядах, при наличии семантической, в том числе грамматической, коррелятивности, сознание невольно усматривает значимость коррелятивности ритмического и структурно-слогового строения¹. Считать эквиритмию в таких объединениях средством языковой парадигматики, последовательно используемым в тексте, нет достаточных оснований, тем не менее при наличии дополнительных, внешних (позиционных) факторов звуковой ассоциативности эквиритмия приобретает текстообразующую активность.

Так, исключительно высокой эквиритмической коррелятивностью (прежде всего – в отношении ритмической структуры слова) и взаимозаменяемостью обладают в тексте прилагательные – наиболее семантически свободные, но позиционно необходимые грамматические элементы, «безразличные эпитеты», по терминологии О.М. Брика [Брик, 1927]. Можно сказать, что русская речь предполагает активное заполнение атрибутивных грамматических позиций при от-

¹ Проблема акцентной коррелятивности синонимов и антонимов становилась и материалом отдельных диссертационных исследований [Федюнина, 1988; Шарма, 1990].

носителем безразличия к собственно лексической семантике их заполнителей. Показателями этого являются, в частности, максимально высокая вариативность прилагательных в процессе порождения стихотворного текста, квази-синонимические замены в вариантах паремий, например в поговорке: *судейская / служивая / солдатская / драгунская / гусарская совесть (душа)*. При заметном варьировании лексико-семантических признаков, ритмическая структура членов этого ряда остается неизменной (4/2) и не объяснима потребностями стихового ритмико-синтаксического клиширования. Интересны наблюдения А.К. Жолковского над звукоассоциативной «вязью» слов в одном стихотворении Мандельштама: «Оба прилагательных, особенно *сладкая*, фонетически близки к *ясная*, причем *сладкая* (любимое слово Мандельштама) содержит и сему “приятности”, необходимую для скачка к *ясная*... А в среднем звене цепочка переходов **неясная — *странная — *сладкая — ясная* поддерживается устойчивостью пары *странная, сладкая*» [Жолковский, 2005, с. 88]. Такую исключительную свободу взаимозамещений при строгости ритмических наложений полных прилагательных во многом гарантирует акцентный консерватизм их словоизменения: «в русском языке подвижное ударение... у прилагательных возможно только в предикативных формах и невозможно в атрибутивных» [Зубкова, 1984, с. 20].

Семантическую «необязательность» полных прилагательных обыграл Пушкин в «Отрывках из путешествия Онегина», выстроив их при описании Одессы в концовках строк в постпозитивных, поэтически маркированных и семантически выделенных положениях: Я жил тогда в Одессе пыльной... / Там долго ясны небеса, / Там хлопотливо торг обильной / Свои подьмет паруса; /.../ А где, бишь, мой рассказ несвязный? / В Одессе пыльной, я сказал. / Я б мог сказать: в Одессе грязной – / И тут бы, право, не солгал. /.../ Однако в сей Одессе влажной / Еще есть недостаток важный... «Безразличие» эпитетов лексически подчеркнуто метаязыковыми операторами *рассказ... я сказал... Я б мог сказать... И тут бы... не солгал... в сей Одессе...*, а фонетически – слоговой и акцентной эквиритмией грамматических коррелятов: свАзны – грАзно – влАжно; пЫлно – бИлно – вАзны – пЫлно – рАзно – вАжно – в-Ажны с фрагментарным эквифоническим наполнением, которое делает ощутимой прежде всего слоговую эквиритмию.

§ 2. Эквифония и ритмико-синтаксические клише

В основе идеи ритмического словаря, в последнее время плодотворно развиваемой в работах М.Л. Гаспарова и Т.В. Скулачевой в связи с проблемой ритмико-синтаксической организации строки [Гаспаров, Скулачева, 2004 и др.], лежит стремление типологизировать синтаксические и стихообразующие возможности эквиритмии слов и словоформ. Парадигматизация эквиритмичных речевых единиц напрямую связывается с ритмико-синтаксической формульностью речи, особенно стихотворной, где просодические ограничения наиболее явно выражаются в грамматических и лексических ограничениях.

Среди лингвистических прототипов разных уровней языка [ср. Филлмор, 1983; Taylor, 1989; Демьянков, 1994], так или иначе реализующих принцип аналогии в языке и принцип повтора в речи, ритмические и сегментно-структурные прототипы, очевидно, играют не последнюю роль.

Подавляющее большинство звуковых ассоциатов, зафиксированных РАС, имеет эквиритмический/эквифонический характер: маленький — *миленький*, печь — *сечь*, чаем — *раем*, робкий — *пробки*, редька — *редко*, почти — *прочти*, полка — *палка*, похожий — *погожий*, перемешать — *перемещать* и т. п. Такие сближения обладают мощным потенциалом синтагматического «резонирования». Мальчик – с пальчик получает в РАС индекс 124 (ближайший – *девочка* – 76; далее – *маленький* – 52; *хороший* – 12; *ребенок* – 10... Далее – *Мукаччо*, *мячик*, *очкарик*).

Прямое продолжение эти отношения получают в приемах языковой игры, особенно будучи усилены фактором фольклорной формульности в паремиях. Так, особенный тип современных паремий – смеховые переделки крылатых фраз, пословиц и поговорок, разного рода прецедентных выражений («ослышки», «переиначки», не всегда пристойного содержания) – построен на принципах эквиритмии и эквифонии. На пародийную функцию эквифонической (рифменной) корреляции указывал Д.С. Лихачев [Лихачев, 1984, с. 51]¹. Прием образования

¹ Ср.: «Древнерусские пародии развили даже совершенно особый род рифмы: рифмы подразумеваемой. Пародия рифмовалась с произведением пародируе-

новых выражений на основе эквиритмии и эквифонии мог бы быть назван *ритмико-звуковым калькированием*:

	Ритмико-звуковая калька («ослышка» ¹)	← Прецедентное выражение
эквиритмия	Не так страшен <u>Бонч</u> , как его <u>Бруевич</u> <u>Кишка тонка</u> , и <u>танки</u> наши быстры В здоровом теле здоровый <u>стул</u> Папуас папуасу друг, товарищ и <u>корм</u>	Не так страшен <u>черт</u> , как его <u>малюют</u> <u>Броня крепка</u> , и <u>танки</u> наши быстры В здоровом теле здоровый <u>дух</u> <u>Человек человеку</u> друг, товарищ и <u>брат</u>
эквифония	Мой дядя самых честных <u>грабил</u> Все <u>лишнее</u> – детям <u>Ложись, девка</u> , и большая и маленькая Спички детям не <u>помеха</u> Ну-ка <u>харя</u> , <u>громче тресни</u> Один в <u>поле</u> не <u>понял</u>	Мой дядя самых честных <u>правил</u> ... Все <u>лучшее</u> – детям <u>Ловись, рыбка</u> , и большая и маленькая Спички детям не <u>игрушка</u> Эй, <u>товарищ</u> , <u>больше жизни</u> Один в поле не <u>воин</u>

Эти выражения построены на основе сходства ритмико-просодической модели (форматной, акцентной и слоговой эквиритмии) замещающего и замещаемого на фоне ритмико-синтаксического параллелизма нового и прецедентного текстов. Как правило, эквиритмические отношения в этом случае усиливаются эквифоническими (грабил – правил; лишнее – лучшее) по крайней мере – совпадением гласных подменяемого и подменяющего слов. Однако ясно, что подстановка иных по ритмической структуре слов в рамках той же ритмико-синтаксической конструкции привела бы к ослаблению или потере эффекта звуко-смысловой импликации (ср. экспериментальное: **Не так страшен Тимофеев, как его Ресовский*, где эффект «присутствия» прецедентного выражения менее ошутим. В то

мым – с теми строками его, которые имелись в виду в пародии... Ср.: в «Службе кабаку» – «Сподоби, господи, вечер сей без побоев допьяна напитися нам» и в Часослове – «Сподоби, господи, в вечер сей без греха сохранитися нам»...; или: в «Службе кабаку» – «Егда славнии человецы, в животех искуснии, в разуме за уныние хмелем обвеселяхуся» и в Часослове – «Егда славнии ученицы на умовении вечера просвещахуся»... Часослов русские люди знали наизусть (по нему учились грамоте), поэтому-то и была возможна эта подразумеваемая рифма» [Лихачев, 1984, с. 51].

¹ Слово «ослышка» использует О.Б. Сиротинина [Сиротинина, 1974, с. 47–48] для иллюстрации случаев неправильного понимания и воспроизведения услышанного в разг. речи, в силу определенного звукового сходства произнесенного и воспринятого.

же время благодаря сильному грамматическому ожиданию ритмическая ассоциация может подменяться семантической и приводить к аналогичной подстановке, минуя звуковой параллелизм; ср.: *Не так страшен Карлсон, как его пропеллер; Не так страшен Билл, как его Клинтон; Не так страшен черт, как его малютка*).

Ср. игровые контаминированные образования, где структурной предпосылкой контаминации является эквиритмия и эквифония двух прецедентных выражений:

Ритмическая калька («ослышка»)	← Контаминируемые прецедентные выражения	
Каков <u>поп</u> , таков и <u>приплод</u> Семеро одного <u>козлят</u> (с переосмыслением <i>козлят</i> как формы глагола).	Каков <u>поп</u> , таков и <u>приход</u> Семеро одного <u>не ждут</u>	Каков <u>год</u> , таков и <u>приплод</u> Семеро <u>козлят</u>

Экспрессивный эффект трансформации устойчивых выражений возникает также и за счет резкого разрушения ожидаемой ритмической, а также грамматической и логико-синтаксической структуры идиом, построенных на ритмическом параллелизме частей:

- *Чем дальше в лес, тем третий лишний* (ритмическое разрушение с контаминацией двух паремий);
- *Чем дальше в лес, тем гуще партизаны* (ритмическое разрушение);
- *Не имей сто друзей, а имей наглую рожу* (фонико-ритмическое разрушение);
- *Сделал дело – кобыле легче* (фонико-ритмическое разрушение с контаминацией двух паремий);
- *Кто раньше встает, того и тапки* (фонико-ритмическое разрушение);
- *Любишь кататься – люби и катайся* (расширение лексического параллелизма на фоне разрушения грамматического и ритмического).

Ритмическое ожидание обманывается здесь вместе с ожиданием семантически «стандартного» продолжения. Единство сегментно-просодической структуры слов и его частей становится основой преобразования устойчивого оборота в семантически парадоксальный вид, чаще всего в таких случаях – при наполнении

общеизвестного и поучительного (нравоучительного) выражения «нестандартным» или непристойным смыслом.

Прецедентное выражение задает некий эквиритмический и эквифонический минимум, позволяющий воспринимать производное выражение как его звуковую и смысловую трансформу.

Системную роль эквиритмии можно наблюдать в речевых оговорках, где неправильное слово «всплывает в памяти» и воспроизводится вместо правильного (обычно семантически близкого) за счет их сегментно-просодической коррелятивности: *Студентов будоражит* – вм. *лихорадит* и т. п.

Так же образуются и поговорки и пословицы – близнецы, где подмена нередко возникает за счет ритмического и звукового подобия слов:

- *В тихом озере черти водятся / В тихом омуте черти водятся;*
- *Глупый да малый что ни видят, то и бредят / Глупый да малый что ни видят, то и просят;*
- *Уходили бурку крутые горки / Укачали бурку крутые горки;*
- *Что бережно, то не денежно / Что бережно, то не дорожно (правда, есть и стяженный вариант, но с сохранением эквифонии маргинальных частей слова: *Что бережно, то не должно*).*

Известно, что Ю.Н. Тынянов говаривал: «Врут, как люди». Ритмический и грамматический каркас этого выражения, усиленный вокалической эквифонией (У-а-У-и), однозначно намекает на прецедентную поговорку *Мрут, как мухи*. Ср. «Человек человеку – бревно» А.М. Ремизова, где ритмическое калькирование отсутствует, но сохраняется звуковое сходство (*бревно* ← *брат*).

В русле эквиритмии и эквифонии возможно семантическое переосмысление предложений путем «звукового отслоения» одного предложения от другого. Такова ерническая поговорка ссыльно-каторжных, записанная Ф. М. Достоевским в «Тетрадке каторжной»:

Помилуй мя, Боже, по велицей милости твоей.

Повели меня в полицию по милости твоей,

где, помимо звуковой кальки, использован прием семантизирующего звукового растяжения слова (*по велицей* ≤ { *по вели...* *в полицию* }). Звуковые перестановки (*по велицей* – *в полицию*) отчасти позволяют отнести этот тип преобразования

уже к метафоническому, однако действие фактора ритмического калькирования здесь очевидно. «Кромешный» юмор этой звуковой игры напоминает технику «Службы кабаку» и подобных опытов народно-пародийного острословия, о которых пишет Д.С. Лихачев (см. примеч. на стр. 157). Ср. сходный эффект словесного лицедейства в поговорке: *Вот тебе село да вотчина, чтоб тебя вело да корчило* (пример А.Л. Жовтиса), с элементом спунеризма¹. Такие речения имеют четкую двучастную структуру, где первая часть выступает как прецедентное предложение-прототип по отношению ко второй части, конвергентно воспроизводящей структурно-слоговую и/или ритмический контур ее отдельных слов и словосочетаний и одновременно трансформирующей, выворачивающей смысл первой части на противоположный, демонстрируя «изнанку» звучания и значения: во второй части «слышится» одно, а обнаруживается противоположное. Для таких текстов характерен антитетический диалогизм, две части конструкции выступают в них как противонаправленные, несовместимые и в то же время накрепко совмещенные «голоса», отчего они и востребованы культурой «антиповедения» – культурой «вывернутого», «изнаночного» мира.

В художественном, особенно поэтическом, тексте эквиритмия и эквифония – прямой путь к установлению семантических коннотаций фразы, импликации значения. Структурно-слоговые и акцентно-просодические клише с определенным звуковым наполнением, в тесном взаимодействии с ритмико-синтаксическими клише используются как интертекстуальный механизм – для указания на прецедентную фразу и текст. Примеров такого рода аллюзий в поэтической традиции отмечено множество. Например, Н.А. Кожевникова заметила, что у А. Белого «за строками “Мокрый ветер страстно запел: “Зори безумные, зори червонные, зори последней пургой оснеженные” скрываются строки Апухтина: “Ночи безумные, ночи бессонные...”» [Кожевникова, 1998]. Основа этой аллюзии – ритмико-синтаксический параллелизм и вокалическая эквифония на базе полной эквиритмии (нОчи – зОри).

¹ О спунеризмах см. § 9 наст. главы.

§ 3. Эквифония в семантико-синтаксической перспективе

Эквифония имеет и синтагматическое, и парадигматическое выражение в языке и речи. Эквифонически соотнесенными нередко оказываются ряды или пары синонимов, антонимов, что, конечно, отражается и на их соотносительном использовании в речи, тексте. Таковы, например, ряды *качество – количество* (ср. англ. *quality – quantity*); *ясный – яркий* и т. п. Когда звуковая связь лексем закреплена их семантической соотносительностью, эквифонические повторы приводят к образованию устойчивых, воспроизводимых рядов.

Ассоциативно-звуковой фонд языка в огромной мере создается эквифоническими коррелятами: *рожь и ложь*¹, *кошка и мышка*, *смех и грех*, *глух и глуп*, которые существуют в сознании почти нераздельно и действительно путешествуют из текста в текст. Ср. в пословицах:

- И смех и грех;
- Красивый на грех, а дурной на смех;
- Держи девку в темноте, а деньги в тесноте;
- Красно поле рожью, а речь ложью.

Нетрудно привести типичные паронимазии прозы: *Дениска спокойно поднял на него свои темные и томные, с грустной усмешкой... глаза* (И. Бунин. Деревня); *...Пунцовые, тонкие губы, уютнейше улыбнувшиеся среди черных волос бороды и усов, и такие лазурные, чистые, честные, детские очи, — все делало его непохожим на философа в первой беседе...* (А. Белый. Воспоминания)².

Многие эквифоны, например *драть – жрать – врать...*; *дрянь – рвань – пьянь...*; *чистый – честный* и т. п. осознаются как семантически рядоположные, превращаясь в своего рода слова-спутники, часто появляющиеся в семантически и конструктивно соотносимых или параллельных позициях. Такого рода связи

¹ Ср. расхожий газетно-публицистический каламбур *Над пропастью во лжи* и его бесчисленные вариации.

² В.И. Даль в статье «Чистый» своего Словаря дает такую иллюстрацию: *Это человек чистый, честный*. Ср.: Да, это очень красочная мета! – / Когда звучит – не демона, не фавна, – / А чистый, честный, детский смех Поэта / Над шуткой, что не всякому забавна (Н. Матвеева). Здесь же и *чистые и честные выборы*, превратившиеся в публицистический штамп и т. п.

часто закрепляются фольклором, особенно поговорками, пословицами, например поговоркой *Вы только врать, да срать, да одежду драть.*

Квазисинонимичные эквифоны исключительно продуктивны как «пружина» для семантико-синтаксического развертывания высказывания, как в поэтической, так и в прозаической речи. Вот некоторые контексты использования эквифонов *пьянь, рвань, дрянь* и т. п.:

- Я рвань, я дрянь, меня жалеть опасно... (Б. Окуджава. Фрески);
- А тот похож – нет, правда, Вань, – / На шурина – такая ж пьянь. / Ну нет, ты глянь, нет-нет, ты глянь, – / Я – *вправду*, Вань!!!... А у тебя, ей-богу, Вань, / Ну все друзья – такая рвань / И пьют всегда в такую рань / Такую дрянь! (В. Высоцкий. Диалог у телевизора);
- Здесь все свои – вся пьянь, рвань, дрянь... Пьянь и рвань расступилась перед ним, воняя спиртом и чесноком... Вы сожрали себя, простите пожалуйста, вы себя растратили на междуусобную драку, на вранье и на борьбу с враньем, которую вы ведете, придумывая новое вранье... (А. и Б. Стругацкие. Гадкие лебеди).

(Продолжение ряда, как видим, при сохранении структурно-слоговой эквифонии переводит ассоциацию в метафоническое русло: *рвань... вранье*);

- Может, я бы радовался ей, если бы был в костюме, при галстукке, но я гол! Я обнажен! Я – пьянь! Я – пьянь, я – рвань, я – дрянь (Р. Ченгемиров. Коробочка);
- В пятнистой желто-белой одежде, с закрытыми лицами, прикусывая покрывала желтыми от постоянного жевания табака зубами, стояли нуриты и недобро глядели на рвань, пьянь и срань вавилонскую (Е. Хаецкая. Священный поход).

Любопытно, что порядок следования эквифонов в речевой цепи относительно несвободен. Так, в ряду *пьянь, рвань* преимущество первого слова отдается менее звучному, а слова, включающие сонорные, идут следом, создавая эффект градационного нарастания эмоции.

Несвобода синтагматического расположения эквифонов очень заметна в использовании ряда *слеп – глух – глуп*:

- Когда человек *глух* так и *глуп* (посл.);
- Он стыдился именно того, что он, Раскольников, погиб так *слепо*, безна-

дежно, *глухо* и *глупо*, по какому-то приговору слепой судьбы, и должен смириться и покориться пред «бессмыслицей» какого-то приговора, если хочет сколько-нибудь успокоить себя!.. (Ф. Достоевский. Преступление и наказание);

- Но бабушка моя была вполне замкнутая: она была слепа, нема, глуха, глупа, – все что угодно!.. (Ф. Достоевский. Ползунков);
- *Степан*. Сюда, в этот чертов угол, не долетает ни звука той жизни... Вы посмотрите, как слепы, глухи, глупы все здесь... (М. Горький. Варвары);
- Сам Ширин был плотный, коренастый человек, с рыжеватым бобриком, всегда плохо выбритый, в больших очках, за которыми, как в двух аквариумах, плавали два маленьких, прозрачных глаза, совершенно равнодушных к зрительным впечатлениям. Он был слеп как Мильтон, глух как Бетховен, и глуп как бетон (В. Набоков. Дар);
- Немезида слепа, глуха и глупа (М. Алданов. Убийство Урицкого);
- Может быть, я мыслю грубо? / Может быть, я слеп и глух? Может, все не так уж глупо – / просто сам я мал и глуп? (Евг. Евтушенко. По Печоре)¹.

Принципы синтагматического расположения здесь таковы: *глух* всегда предшествует *глуп*; *слеп* либо предшествует им как первый контаминатор итогового *глуп*, либо завершает ряд, помещая контаминант в середину и создавая цепочку последовательного перехода от *глух* к *слеп* через *глуп*. Одной из причин такого постоянства, очевидно, является дополнительная суммирующая составляющая, образуемая звуковым соотношением этих слов и требующая их расположения по правилу фигуры звукового усиления-накопления: слеп + *глух* ≥ глуп.

Такого рода объединение близкозвучных слов на основе единого ритмического каркаса – один их основных путей формирования ассоциативно-звукового

¹ Ср.: Внизу, в глубине, подсознание *слепое* и *глухое*, *глупое* и хитрое; чувства не только *глухи*, *глупы* и *слепы*, они и лживы; Серела пестрая толпа – / *Глуха*, *глупа*, *слепа*, *тиха*...; Как стоит притворный столп нем, *глух*, *глуп*, так бы мои супротивники были немые бы и *глухие* и *глупые* и *слепые*; Для *слепо-немо-глухо-глупого*; *Глуха*, *глупа*, *слепа*, *тиха*; Подобная бравада дала Таксину преимущество перед *тихо* и *глухо-глупо* говорящими оппонентами; По своим делам рождаются люди, – немые, *глухими*, *глупыми* и безобразными; Тот играет *глухого*, *глупого* старика с *обликом* Дали; Любовь нема, *слепа*, *глуха*, но вот *глупа* ли? – где заметно тяготение к этому ряду краткого прилагательного *тих*, эквивалентно коррелирующего с *глух* (Интернет, выборка поисковой службы «Яндекс»).

фонда русской лексики, активно нацеленного на текстообразование и системно закрепляющего эквифонические отношения лексических единиц как предложения, так и текста.

Среди эквифонических аттрактантов оказываются и некоторые служебные слова и местоимения: *как – так, когда – тогда* и некот. др., уже совершенно узаконенные системой языка в качестве связочных элементов предложения и текста. Конвергентные по своему сегментно-просодическому и звуковому устройству слова в принципе ориентированы на связочную функцию в предложении и тексте, подчеркивая семантический параллелизм их частей. Близкая логика, очевидно, действует и в случаях эквифонического словообразования (*так как, там-сям, туда-сюда*), непосредственно граничащих с феноменом редупликации.

Эквифония в тексте резко усиливает фактор грамматической и словообразовательной соотносительности единиц симметрично стремлению грамматически параллельных элементов к формальной взаимоассимиляции и взаимоадаптации в тексте. Это позволяет использовать эквифонию как синтаксический прием, особенно ярко – при формировании пар и рядов однородных членов, когда паратактической связью объединяются близкозвучные слова, равно находящиеся и не находящиеся в отношениях морфемно-словообразовательной аналогии:

- Мне хотелось затесаться и затеряться в самой нутряной России – если такая где-то была, жила (А. Солженицын. Матренин двор);
- На Соцгородок победней да поглупей кого погонят. Ой, лють там сегодня будет: двадцать семь с ветерком, ни укрива, ни грева! (А. Солженицын. Один день Ивана Денисовича);
- ...Из нее брали воду на поливку гряд, в баню, на питье, на варево и парево, бродили по ней, валили в нее всякий хлам, а она как-то умела и резвость, и светлость свою сберечь (В. Астафьев. Зорькина песня);
- «Э-эх ты! Ах ты, в кожу, в рожу, в кровь, в печенки и в селезенки, если они во мне еще не сгорели. Женился, будто в говно рожей влепился! Зачем? Зачем?» (В. Астафьев. Веселый солдат).

Такого рода параллелизмы неоднократно попадали в поле зрения лингвистов. В.В. Виноградов говорил о каламбурах в прозе, например, «поселился на время у такого *мирного* и *смирного* хозяина» (Гоголь), «покоящихся... на морфологической омонимии, которая возникает при сближении разных слов с одинаково зву-

чащими частями» [Виноградов, 2003, с. 85]. Подобные сближения, особенно в художественном тексте, образуются не только повторением, но и созвучием морфем (*в кожу, в рожу, в кровь*, в данном случае вновь в последовательности усиления-суммирования), которое теперь предстает как грамматически значимое. (Таким же образом и грамматическая «заряженность» рифмы проявляется равно как в грамматической, так и в аграмматичной рифме, когда в одном случае подчеркивается грамматический параллелизм, а в другом, на фоне близкозвучия, – грамматический контраст.) Разнокорневые (как и разноприставочные) эквифонические повторы редко рассчитаны на чисто каламбурный эффект, а действуют в качестве своеобразного двигателя синтаксического (паратактического) развертывания речи, с вытекающими отсюда семантическими последствиями.

Функционирование эквиритмии и эквифонии применительно к стилистике речевых жанров, в частности художественной прозы, – предмет особого исследования. Отметим все же еще один случай, когда эквифония и эквиритмия ярко демонстрируют свою функциональную востребованность и специализированность в прозаическом тексте и формируемой им системе языка и идиолекта.

Выше уже упоминалось, что эквиритмические и эквифонические отношения имен реализуют идею парности и двойничества в тексте (*Добчинский* и *Бобчинский*, *дядя Митяй* и *дядя Миняй* у Гоголя; *читатель* и *писатель* во множестве известных литературных диалогов и т. п.). Эта стилистика парных имен необычайно активна у Д. Хармса. Ср.: *Читатель-Писатель*, *Художник-Рабочий*, *Химик-Физик* в 15-м «Случае» или пары *Машкин* и *Кошкин*, *Пакин* и *Ракукин* и т. п., стремление к синтаксическому соположению которых во многом предопределяет композицию текста, где эти пары последовательно «обрастают» фигурами грамматического и лексического параллелизма. В то же время, реализуя параллелизм формально, эквифония и эквиритмия у Хармса подрывается функционально, как в 5-м «Случае» («Петров и Камаров»), с явно бессмысленной заменой гласного в последней фамилии (А/О, точнее – КА/КО), так же, как и почти «незаметным» чередованием Г/К, точнее – ГО/КО, в *го*тов – *ко*тов:

ПЕТРОВ: Эй, Камаров!

Давай ловить комаров!

КАМАРОВ: Нет, я к этому еще не *го*тов.

Давай лучше ловить *ко*тов!

Имя у Хармса строится как подчеркнуто алогичное, а звуковые совпадения на фоне ритмико-композиционных параллелей становятся частным проявлением хаоса вещей и абсурда положений. Здесь всякое различие и сходство случайны и «одно другого стоит», т. е. не стоит ничего. Так, во 2-м «Случае» имя собственное противоречит установленным жанровым ожиданиям анекдота, но, как в сплетне, оно – повод «плести» речь, пока говорящему (говорящим) не «надоест»: *Однажды Орлов... А Крылов... А Спиридонов... А жена Спиридонова... А дети Спиридонова... А бабушка Спиридонова... А Михайлов... А Круглов... А Перехрестов... Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу. За случайным эхом имен, мимикрирующими словесными масками открывается постоянство пустоты.*

§ 4. Формальная типология эквифонии и ее традиционные виды

1. Описание формальных типов эквифонии следует начать с наиболее простого, но важнейшего случая – когда вершины акцентуационного контура образуются повтором одинаковых гласных. Это ассонанс. Наиболее эффективно ассонанс действует там, где ассонируют позиционно или семантически однотипные единицы: *Над грязными, полутёмными улицами, над чёрными крышами стояло тёмное, звёздное небо... При въезде на Арбатскую площадь, огромное пространство звёздного тёмного неба открылось глазам Пьера (Л. Толстой. Война и мир). Ассонанс ощутим также благодаря его распространению «вширь» на сходство окружающих звуковых сегментов: *Это вечное становление, вечная борьба и «война» противоположностей, где все хаотическое и бесформенное, все бурное и буйное узаконено в качестве бесцельной и блаженной игры стихийно-материального абсолюта с самим собою (А.Ф. Лосев. История античной эстетики. Ранняя классика).**

1а. «Расширение» вокалической эквифонии приводит к захвату безударных гласных, повторение которых в устойчивой позиции по отношению к ударному создает политонический ассонанс, – повтор эхообразных вокалических двуслогов и полислогов: *тёмное, звёздное небо* (Оое – Оое). Так, в фольклорных текстах устойчиво коррелируют *поле и море; поле и горе* (О-е), *воды и горы* (О-

ы). Ср. в речи героев народных драм (Ончуков, 1911): *Царь Максимьян: Стану на горы, горы трещат; Взгляну на воды, воды кипят.*

Повторение рядов разнородных ударных гласных образует полифонический ассонанс, хорошо известный как средство организации стихового периода и его варьирования [см. особенно Эйхенбаум, 1969, с. 120–128; Newton, 1981; ср. также Thomas, 1991; Векшин, 1988].

2. Движение созвучия по пути параплазма вширь от слоговой вершины приводит к укреплению вокалических элементов согласными и образованию консонантно-вокалической эквифонии. Понятно, что в этих случаях согласные позиционно строго привязаны к гласным и, по мере «разрастания» эквифонии (и даже просто слоговой эквиритмии) свобода варьирования гласных возрастает: *Бог – старый хозяин: не спит, не гуляет, а все на нас грешных примеряет – кому кнутъя, кому плетья* (посл.) (эквиритмия $ссVссV$ с эквифонией в заударной части).

Таким образом, возможны два направления звуковых сближений – с опорой на гласные (ассонанс) и с опорой на согласные (диссонанс).

2а. В первом случае повтор строится, по выражению Г. Шенгели, «на стержне... гласных» [Шенгели, 1960, с. 269]. Прежде всего его усиливают опорные, предвокальные согласные ударного слога, а далее созвучие может разрастаться и углубляться, насколько это позволяют рамки ритмических единиц. Повторение ударных гласных или вокалических ФК, поддерживаемое (постоянно или эпизодически) позиционно неизменными согласными того же слога – это укрепленный ассонанс (моно- и политонический, т. е. не распространяющий и распространяющий параллелизм на соседние безударные гласные).

Если ассонанс укреплен консонантными группами, особенно «слева», когда создается фоносиллабема открытого типа (т. е. располагающая элементы от согласных к гласному), то доминирующим конститутивным фактором повтора может стать тип ее сегментно-слоговой структуры, в частности тип консонантного кластера, притом что заполнение кластера получает определенную вариативность. Например, в строчке *Буря мглою небо кроет* (П.), при эквиритмии нечетных членов, «правосторонняя» эквифония четных (Oj), создающая внутреннюю рифму, дополняется «слева» опорным альтернирующим препозитивным сочетанием «заднеязычный + плавный»: гл – кр (глOj – крOj). Ср. также у Пушкина: В

надежде славы и добра; Пред ним отличен Долгорукий; По грозной площади несётся и т. п. Ср. в пословице: *От Холмогор до Колы тридцать три Микола*.

Явления такого рода – корреляции отрезков звуковой цепи на основе их сегментного сходства – были вовлечены в круг интересов лингвистики поэтического текста С.И. Бернштейном, который заметил, что значительное «произносительное единообразие», основанное на общности сегментной структуры, позволяет объединять звуковые отрезки в «ритмические» ряды [Бернштейн, 1929, с. 18].

2б. Во втором случае эквифоническую ассоциацию фоносиллабем обеспечивают одинаковые согласные, которые своим постоянным расположением укрепляют ударно-вокалические и, далее, безударно-вокалические позиции, в то время как собственно ассонирующий элемент становится необязательным. Важно, однако, что стрезнем, основой несущей конструкции при этом остаются слононосители – гласные, но не в конкретном их качестве, а в виде вокалических позиций. Согласные здесь действуют в тесной привязке к вокалическим позициям, можно сказать – «прилепляются» к гласным как вершинам слога. Родовым понятием для эквифонии этого типа выступает диссонанс, или диссонансный аллитерационно-рифменный повтор: *От Яузы до Москвы-реки шесть верст, / а от места до места один перст* (Роспись о приданом).

Его вариантами является консонантно-вокалическая эквифония предударных слогов: *Отворите мне темницу, / Дайте мне сиянье дня* (Л.); кластерная аллитерация: *Рояль был весь раскрыт, и струны в нем дрожали* (Фет); охватывающая аллитерация (с лево- и правосторонним укреплением ударной гласной), могущая при постоянстве гласной быть представленной как двусторонне укрепленный ассонанс: *Запустили ворону в царские хоромы: / Почету много, а полету нет* (посл.) (орОн – орОм; по-Оту – по-Оту), а при чередовании гласных – как диссонансная (инфлексивная, умлаутная) аллитерация: *петь – пить* (пИт – пЕт) в их бесчисленных речевых соединениях; *Я скорее был слово, чем слева* (Хл.); ср.: ***Repos et repas gras font gros et gras*** (фр. посл.) и т. п. Последние два случая представляют собой комбинированное аллитерационно-рифменное созвучие, с одновременным левосторонним и правосторонним укреплением вокалической вершины.

Взаимодействие всех типов консонантно-вокалической эквифонии можно наблюдать в строфе С. Городецкого:

В хороводы, в хороводы,
О, соборуйтесь, народы,
Звезды, звери, горы, воды!

(«Беспредельная даль поляны...»)

Речевая последовательность объединена здесь повторами, которые подчеркивают ритмическую пульсацию стиха и формируются вокруг ударных гласных:

вхороводы вхороводы / Особору-роды / зво-ды звЕри гОры вОды ¹.

В этой звуковой цепи, основу которой составляет ассонанс, далее укрепляемый «справа» и «слева» путем «нанизывания» на него более сложных фоносиллабических единств, можно выделить следующие слои, образуемые эквифоническим повтором:

1. Ударный вокализм в чистом виде – ассонанс на О;
2. CV-ряд ударных слогов (ударный вокализм, усиленный предвокальными консонантами), или аллитерация;
3. CV-ряд метрически сильных слогов;
4. VC-ряд ударных слогов (метрически ударный вокализм, усиленный поствокальными консонантами);
5. VC-ряд метрически сильных слогов;
6. Полный вокализм – ряд повторяемых ударных и безударных фоносиллабем (с политоническим ассонансом О-ы);
7. Политонический ассонанс, укрепленный консонантными спайками (Оды);
8. Эквифония ударных и заударных фоносиллабем – рифмы и внутренние рифмы;
- 9а. Эквифония метрически ударных и заударных фоносиллабем: слой первый (за исключением з/с-образных слогов);
- 9б. Эквифония метрически ударных и заударных фоносиллабем: слой второй (за исключением г/х-образных слогов);
10. Речевая цепь с учетом всех эквифонических повторов.

¹ Внимание: все звуки, включая безударные гласные, представлены в условной звукобуквенной (фонографемной) транскрипции (см. гл. 1, § 4).

1.	О	О	О	О	О	О	Е	О	О			
2.	вО	вО	О	бО	О	вО	вЕ	О	О			
3.	в-о	вО	в-о	вО	О	бО	О	вО	вЕ	О	О	
4.	Од	Од	О	О	Од	О-д	Ер	Ор	Од			
5.	ор	Од	ор	Од	Ос	Ор	ес	Од	О-д	Ер	Ор	Од
6.	о о	О ы	о о	О ы	О о	О у	е а	О ы	О ы	Е и	О ы	О ы
7.	Оды	Оды	О	Оды	О-ды	Оды	О-ды	О ы	Оды			
8.	вОды	вОды	Ору	Оды	звО-ды	звЕри	Оры	вОды				
9а.	вхоров	Оды	вхоров	Оды	О-об	Ору	рОды	вО-ды	вЕри	гОры	вОды	
9б.	в-оров	Оды	в-оров	Оды	Особ	Ору	ес-ар	Оды	звОзды	звЕри	Оры	вОды
10.	вхоров	Оды	вхоров	Оды	Особ	Ору	ес-ар	Оды	звОзды	звЕри	гОры	вОды

В такой последовательности эти слои отражают условный порядок «разрастания» эквифонии – расширения ее синтагматической базы. Слои 9а и 9б являются вариантами-слагаемыми 10 слоя и выделены самостоятельно лишь для того, чтобы показать, что, помимо комбинаций позиционного и субстанционального факторов, которые определяют различие 1–8 слоев, можно различать и более узкие подуровни эквифонии, обусловленные чисто субстанциональными различиями – акцентом на те или иные «ведущие» в данной последовательности звуковые наполнители фоносиллабем и ФК.

Конечно, приведенный отрывок очень специфичен. Роль эхообразных созвучий в нем чрезвычайно активна, почему он и выбран для демонстрации возможностей эквифонии, способной охватывать отношениями звукового параллелизма едва ли не сплошную речевую последовательность. (В этом отрывке вне эквифонических отношений остаются только участки «йт» в слове *соборуйтесь* и «н» в слове *народы*.)

Тот факт, что ударно-вокалическая последовательность создает здесь столь яркий ассонанс, идя одновременно по пути вокалического разрастания эквифонии и ее консонантного укрепления, не означает, что в других случаях инициатива в создании эквифонии не может принадлежать согласным, которые часто берут на себя роль наиболее устойчивых элементов фоносиллабемы и ФК. Строка *Звезды, звери, горы, воды!* это подтверждает: если *звезды – воды* (вО-ды – вОды) движется в фарватере повтора гласных, то повтор *звезды – звери* (звО – звЕ) переносит основную эквифоническую нагрузку на инициальные консо-

нантные кластеры, освобождая (в этом отрывке лишь однажды) гласные от обязанности повторяться, позволяя им чередоваться (если, конечно, не считать, что графический и фонологический моменты заставляют автора и здесь отождествлять гласные, особенно с учетом возможного произношения [с] под ударением в *звезды* с ударным).

Подобная «густота» эквифонических повторов, нагнетание однотипных звуковых жестов, конечно, обусловлены жанрово-смысловой задачей – имитацией плясового ритма (ср. подобный эксперимент у Пушкина: *А | люди-то, | люди, / Ой | люшеньки|-люли...*, а также множество более поздних опытов, например у К. Чуковского). «Всякое усиление динамики, – пишет Н.И. Жинкин, – откуда бы оно ни возникало, если ритм усилителя совпадет с переменным ритмом словесных образований, будет способствовать членораздельности речи, ее выразительности» [Жинкин, 1958, с. 64].

Эквифоническое «обрастание» согласными происходит в основном за счет предвокальных консонантов. Повторяемые согласные укрепляют ассонанс то более фрагментарно, то более последовательно, они допускают чередования и не исключают одновременного вхождения в метафонические ряды: *Взложу* на тети-*ву тугую*, / *Послушный дук согну* в *дугу*, / А там *пошло* наудалую, / И *горе* нашему врагу (П.) – жу – ву – гу / лу – лу – гу – гу / А – лу – лу / го – а – гу (при осложняющей повтор метафонии – зложу – ослУш; ложу – о-лУш – ошлУ).



Последовательное «нагнетание» эквифонии обычно мотивировано изобразительными и суггестивными задачами и действует с большой навязчивостью, особенно там, где ассонанс укреплен малочастотными согласными: *Чью* Куччума, / *Чью* моччу /

на жемчужинах Луврских фаюмов, / *Чью* Куччума... (Вознесенский), если он образует многокомпонентную непрерывную ФЦ, а также если его плотность в тексте такова, что он охватывает все ударные слоги. Ср. знаменитый пример Р. Якобсона [Jakobson, 1960, p. 357] – победоносный лозунг *I like Ike* предвыборной кампании Д. Эйзенхауэра (1952 г., см. иллюстр. на с. 176), построенный на сплошной «скан-

дирующей» эквифонии (ai-ai-ai; aik – aik), эхообразно отражающей ударные слоги имени Dwight Eisenhower (ai – ai). Заметим, что второй, сопутствовавший первому слоган *Ike is for us* строился на более замаскированном, но, вероятно, не менее действенном повторе – этимологизирующей анаграмме с мотивацией инициальной и финальной частей имени: $\text{Eisenhower} \leq \{\text{is... us}\} + \{\text{our} \cap \text{for us}\}$.

Итак, мы имеем три основных типа эквифонии:

1) ассонанс

- монотонический (Бедность мужа мучит, а жену учит – Е-У-У-У-У, хотя есть и политония в рифме – Уи – Уи) и политонический (Язык портит и кормит и дело портит – Ы – Ои – Ои – Е – Ои; здесь вновь заметим суммирующий ряд, образованный консонантным укреплением ассонанса: портит и кормит \geq дело портит);
- монофонический (ВесЕлье от всЕх бЕд спасЕнье – Е-Е-Е-Е; на него нанизана структура разложения: ВесЕлье \leq от всЕх бЕд спасЕнье) и полифонический (Баба да корОва одна порОда – А-О-А-О; с суммированием: Баба да корОва \geq одна порОда и «спрятанной» метафонией *да-о – од-А – Ода*).

2) укрепленный ассонанс, в том числе внутренняя (=внутрисловная) рифма: Не дай мне бог сойти с ума. //Нет, легче посох и сума (П.) и классическая ассонансная рифма;

3) диссонансный аллитерационно-рифменный повтор, или диссонанс, в том числе классическая аллитерация.

Разновидности последних двух типов и наиболее известные формы эквифонии – аллитерация и рифма – нуждаются в отдельном обсуждении. Универсальное определение рифмы и аллитерации не может быть дано без сопоставительного рассмотрения особенностей эквифонии в зависимости от специфики языкового строя и конкретных поэтических традиций, что не входит в задачи этой работы. В этой связи, ниже мы ограничимся самыми необходимыми замечаниями о характере явлений, могущих называться русской аллитерацией, в связи с понятием рифмы, чтобы уточнить пределы используемой терминологии.

§ 5. О принципах русской аллитерации

Традиция использования термина аллитерация применительно к русской речи легко обнаруживает две основные тенденции: первая, в своем крайнем выражении, представляет аллитерацию как осязаемый (в силу количественного фактора) повтор любых согласных независимо от позиции в слове и строке; вторая стремится осмыслить русскую аллитерацию на фоне индоевропейской, что делает обязательным учет положения согласного в структуре слога, слова и синтагмы. В сущности, первый взгляд обнаруживает в аллитерации повтор изолированно взятых согласных звуков (букв), второй – повтор слогов.

Исключительно широкое распространение первого, максимально «свободного» понимания аллитерации в школьной и вузовской традициях анализа текста привело к тому, что в общеречевой обиход слово *аллитерация* вошло едва ли не как синоним звукового повтора вообще (звуковой «инструментовки» текста). Представление о согласных буквах, свободно распространяемых – как бы «рассыпающихся» или «расплывающихся» – по поверхности текста естественно подводит к мысли о том, что соответствующие звуковые пятна и узоры каким-то образом вторят смыслу, оттеняют, подчеркивают смысл, выражаемый словами, «аккомпанируют» ему. Такой взгляд позволяет искать прямых соответствий содержания и звуковой формы, избегая постановки вопроса о конструктивной роли аллитерирующих элементов и их связи с синтагматическим членением речи, ее морфемно-словообразовательным и грамматическим строением.

В русле этого же подхода аллитерирующий элемент противопоставляется ассонирующему не как подчеркнутая повтором консонантная часть слога его выделенной повтором вокалической части, а как согласный гласному, создавая впечатление, что повтор согласных может осуществляться в отрыве от механизма слогообразования и от слога как такового, вершиной которого является гласный. В итоге узаконивается раздельное рассмотрение гласных и согласных в тексте, и утверждается оно как нечто само собой разумеющееся, как если бы речь шла, по крайней мере, о разных уровнях речевой структуры.

Сложные колебания в понимании русской аллитерации и многозначное употребление этого термина характерны для многих авторитетных исследователей

русского стиха. Так, М.Л. Гаспаров говорит в этом случае то об «аллитерирующих слогах» [Гаспаров, 2003, с. 37], то об аллитерации как «повторении начальных согласных» [там же, с. 20] или «начальной группы согласных», в «узком смысле слова» как «повторе начальных звуков», в то время как рифма симметрично определяется как «повтор конечных звуков» [там же, с. 31, 35] (очевидно, что не одних согласных). Между тем исключительно ярким и важным представляется следующее рассуждение: «Каждый слог в стихе можно считать состоящим из трех элементов: 1) согласные, предшествующие слогообразующему гласному; 2) слогообразующий гласный и 3) согласные, следующие за слогообразующим гласным. Образовывать созвучие может каждый из этих элементов порознь и в сочетаниях. Созвучие начальных согласных называется “аллитерация” (например, “мать — мощь”) – с ней мы знакомы по древнегерманской поэзии. Созвучие слогообразующих гласных называется “ассонанс” (например, “мать – брак”) – с ней мы познакомимся по ранней романской поэзии. Созвучие замыкающих согласных называется “консонанс” (от слова консонант, “согласный”; иногда говорится и “диссонанс”) (например, “мать – сеть”). Наконец, если созвучны и гласный и замыкающий согласный, то перед нами “рифма” наиболее привычного нам типа (например, “мать – брать”)» [там же, с. 40–41]. Это рассуждение, подчеркивающее единую природу аллитерации и рифмы, начинается речью о слоге, позиции звуков по отношению к слогообразующей вершине, а продолжается и заканчивается речью об отношении отдельных звуков к началу или концу – но чего? Любого слога или слова? Приводимые в пример односложные слова дают двусмысленный ответ.

Попытки уточнить понятие аллитерации применительно к русской речи в последнее время предпринимались неоднократно [Нургалева, 1990; Лотман, 1996а; Барулин, 1999 и др.]. Однако вопросы (далеко не только терминологические) остаются, и главных среди них два:

- 1) к чему «привязан» аллитерационный повтор в первую очередь – к границе слова как таковой или к акцентуационному контуру слова, его вершине;
- 2) что же собственно повторяется при аллитерации – отдельные звуки (согласные) или созвучные слоги с большей или меньшей свободой чередования гласных.

В качестве классического фона традиции понимания аллитерации уместно рассмотреть высказывания В.Я. Брюсова – одного из самых внимательных и тонких исследователей звуковой ткани текста.

В конспекте лекции по теории эвфонии В.Я. Брюсов исходит из того, что «в поэзии не существует изолированных друг от друга метрики, ритмики, строфики или эвфонии. ...Звуковое строение влияет на ритм, ритм под влиянием тех или иных звуков видоизменяется, и, наоборот, звуковое строение во многом зависит от размера, от ритма и от строфического строения. ...Если можно сравнить метрический строй со скелетом организма, то эвфонический строй, звуковой строй будет само живое тело этого существа» [Брюсов, 1955, с. 280]. Брюсов не отождествляет аллитерацию с эвфонией в целом и не сводит ее к повторам согласных как таковым:

«Во всяком звукоряде имеется много звуков, но не все эти звуки имеют одинаковое значение для эвфонии, и повторение не всех этих звуков имеет одинаковое значение для аллитераций. Во-первых, для аллитераций преимущественное и почти единственное значение имеют звуки согласные. Но и не все согласные: главное значение для аллитераций имеют согласные звуки, начинающие слово. Это могут быть звуки: опорный перед первым гласным, т. е. тот согласный, который стоит непосредственно перед первым гласным, или это может быть в буквальном смысле начальный звук, начинающий собой слово, или, наконец, это может быть звук предопорный, стоящий перед опорным согласным, но предваряемый еще одним звуком, начинающим слово.

Во-вторых, такое же значение для аллитераций имеют все согласные звуки, обрамляющие ударный гласный, стало быть прежде всего звук опорный, стоящий непосредственно перед ударным гласным, и затем звук послеударный, т. е. стоящий после ударного гласного.

Далее идут и имеют уже гораздо меньшее значение звуки конечные, т. е. те, которые кончают собой слово. Они приобретают свое значение тогда, когда последний слог ударный. Однако в отдельных случаях конечные звуки и независимо от этого иногда принимаются в расчет при аллитерациях.

Из гласных звуков имеют значение прежде всего гласные звуки в сочетании с согласными. Например, начальный звук какого-нибудь слова в сочета-

нии с гласным, следующим после него, образуют то, что мы называем “слоговой повтор”.

...В отделе... аллитерации гласные... имеют значение или в сочетаниях с согласными, или в тех случаях, когда данный гласный звук свое произношение не меняет, независимо от того, стоит ли он без ударного или с ударным» [там же, с. 284–285].

Таким образом, аллитерация, в понимании Брюсова, распознается по главному признаку – повторяемости согласных, однако аллитерирующие согласные не порывают с гласными, а аллитерация в целом связывается со структурой слога и просодикой слова. Аллитерация, по Брюсову, создается в первую очередь опорными и предопорными согласными начального слога в слове, далее – опорными согласными в неначальных ударных слогах и, уже в меньшей степени, во всех остальных. Аллитерирующим звуком при этом не обязательно является первый звук слова – гораздо важнее, что он непосредственно примыкает к гласному, обнаруживается в отношении к гласному прежде всего. Первостепенная значимость аллитерирующего согласного отмечается в ударных слогах: как предвокальных, так и поствокальных («обрамляющих ударный гласный»), – это уже существенный поворот, который дает основания причислять к аллитерации слоги со сходным консонантным наполнением, но различной слоговой позицией согласного. Наконец, аллитерация, согласно Брюсову, формируется и непосредственно сходными консонантно-вокалическими сочетаниями – «слоговым повтором». Парадоксальное утверждение, что аллитерация создается и повтором гласных (прежде всего – не подверженных качественной редукции, т. е. *и* и *у*) в их сочетании с согласными, – свидетельствует о том, что метаязыковая рефлексия поэта-филолога обращена к согласным постольку, поскольку они слиты со слоговым строением речи и просодикой слова, т. е. формируют фonoсиллабему.

Учение об аллитерации и учение о рифме у Брюсова отнесены к разным разделам теории эвфонии. Однако такая характеристика аллитерации в очередной раз подтверждает, что рифма и аллитерация – две стороны одного явления. Основное отличие рифмы от аллитерации в том, что рифма является ожидаемой и выполняет заранее предписанную ей композиционную роль, а аллитерация (в русском стихе) – повтор непредсказуемый. Объединяет же аллитерацию и рифму

то, что первая – слоговой повтор, тяготеющий к началу слова, а вторая, как и внутренняя рифма, – к концу. Ср.:

Познакомь меня с кем-нибудь из вскормленных,
 Как они, страдой южных нив,
 Пустырей и ржи.
 Но с оскоминой, но с оцепенением, с комьями
 В горле, но с тоской стольких слов
 Устаешь дружить!

(Пастернак. Конец)

Однако в какой степени отражают позицию Брюсова эти терминологические уточнения? Ведь следующий шаг, который делает поэт и филолог в рассуждениях об аллитерации, относя к ней разноположные в рамках слога и слова согласные, выводит понятие за рамки проблематики структуры слога и просодики слова и как будто бы возвращает нас к наиболее общему определению: независимо от положения в структуре слога любые повторяемые согласные и есть аллитерация. Однако такое определение в принципе сделало бы понятие аллитерации избыточным, равным «повтору согласных». Ясно, что говорить об аллитерации имеет смысл там, где возникает проблема позиции повтора относительно просодики слова и синтагмы, а эта позиция не может реализоваться иначе как через слог. Это значит, что когда речь идет об аллитерации, следует ограничить это явление лишь эквивфоническим повтором фоносиллабем, который, как и в рифме, требует, чтобы звуки «следовали в одном и том же порядке в обоих словах» [Шенгели, 1960, с. 241] и были соположны по отношению к вершине слога и слова, его просодическому контуру в целом.

В таком случае аллитерация – слоговой, фоносиллабический повтор, подобный рифме, однако такая разновидность эквивфонического повтора, которая, в отличие от рифмы, не утвердилась в русском стихе как каноническая. Аллитерация – преимущественно «левосторонний» по отношению к ударению и потому тяготеющий к предударной части слова эквивфонический повтор, симметричный по отношению к рифме – повтору «правостороннему», тяготеющему к финальной, заударной части. В то же время в русской речи ничто не мешает вовлекать в сферу рифменного созвучия предударные и начальные слоги слова, так же как ничто не мешает оказаться аллитерирующему слогу в позиции конечного ударного, т. е. рифмующего.

Важное отличие русской рифмы от русской аллитерации в том, что рифма (в ее канонической форме) утвердилась как укрепленный ассонанс, т. е. эквифония ударных гласных прежде всего; аллитерация же, напротив, часто пренебрегает сходством гласных, т. е. представляет собой по преимуществу диссонанс. «Основная, универсальная модель слога... состоит из открывающей фонемы и вокального пика. На первом элементе основана аллитерация, в то время как второй образует минимальную рифму» [Якобсон, 1996, с. 129].

Различия композиционной перспективы рифмы и аллитерации в русской речи очевидны и обусловлены уже тем, что в отличие от концевой рифмы русская аллитерация освобождена от регулярности и предсказуемости, что, в свою очередь, обусловлено подвижностью русского ударения. Это вовсе не значит, что рифма и аллитерация, не возведенные в речевую норму, действуют лишь как «орнаментальные» приемы, а будучи канонизированы – превращаются в «структурные» [ср. Гаспаров, 2003, с. 31]: любой заметный звуковой повтор в стихе – элемент конструкции, а не ее украшение, хотя роль обязательных элементов отлична от необязательных.

Не будучи закрепленным за первым слогом в слове, русское ударение заставляет по-другому воспринимать словесный ряд, в частности поэтическую строку, которая, будучи скреплена аллитерацией и внутренней рифмой, предстает более как «вязь» слов, нежели как последовательность «отрывистых» словесных импульсов. Иное положение в языках, канонизировавших аллитерацию: «Аллитерирующие начальные слоги в германских языках... образуют, так сказать, одно тело с ритмом стиха, потому что а) стих является ритмическим и основан на словесном ударении, б) словесное ударение падает на начало слова и, следовательно, в) когда начало слова подчеркивается равенством согласных, тем самым подчеркивается и ритм» [Соссюр, 1977, с. 641]. Аллитерация в этом случае сильнее ориентирована на отдельное слово, а распределение аллитерирующих сегментов в стихотворной речи легко устанавливает связь с ее членением на строки, полустихия и т. д., когда ударные слоги с помощью аллитерации подчеркивают основные единицы поэтической синтагматики. Е.Д. Поливанов показал, что в качестве канона аллитерация свойственна системам стихосложения в языках, харак-

теризующихся фиксированным (начальным или «двухполюсным») ударением в слове [Поливанов, 1963, с. 130] ¹.

Под влиянием различий акцентного строя языков оформляются две тенденции, реализующие единый фонико-ритмический механизм в различных системах стихосложения: тенденция к аллитерации и тенденция к рифме. «По сущности своей аллитерация близка, конечно, к приему рифмы: и аллитерация, и рифма состоят в повторе тождественных звуковых элементов речи; разница лишь в том, что рифма представляет собою повтор в концовках стихов, а материалом аллитерации (как стихотворного канона в языках с начальным ударением. – Г. В.) служит, наоборот, начальный элемент стиха» [там же, с. 104]. Важно, что речь идет прежде всего о повторе начальных и конечных элементов стиха и затем лишь слова.

Основным требованием аллитерационного повтора является требование равноударности повторяемых слогов, смысл аллитерации – в ее привязанности к просодическому и структурно-слоговому контуру слова. Для языков с начальным ударением аллитерация неизбежно будет означать сходство инициальных слогов (фоносиллабем) и, далее, канонизироваться в аллитерационном стихе («языковым условием использования аллитерационного стиха является наличие обязательного начального ударения» [Иванов, 1976, с. 252]), а в языках с постоянным конечным ударением такой повтор обернется рифмой [ср. Жирмунский, 1923, с. 249; Иванов, 1976, с. 252]. В языке с разноместным ударением возникает разноместная эквифония ударных слогов, при том что ударение мыслится в привязке к конечной границе просодического контура в большей степени, нежели в его соотношении с его начальной границей. Рифма как канон становится здесь более естественной, что не исключает высокой активности других видов эквифонии ударных слогов (аллитерации и внутренней рифмы).

¹ Ср.: «Ударение в древнеанглийском и древнеисландском чаще всего падало на первый слог корня, и на полустих приходилось по два слога с акцентом. Они отбивали такт, как метроном, а неударные слоги (сколько бы их ни было) проговаривались за примерно одинаковые интервалы времени: быстро, если их было много, и медленно, если их было мало. В таких условиях начало ударного слога было самым важным участком слова, и аллитерация подчеркивала именно эти функционально значимые точки стиха. Легко видеть, что аллитерационный стих был хорошо приспособлен для фонетических особенностей этих языков...» [Смирницкая, 1975, с. 632].

Притом что вторичное влияние аллитерационного стиха на русскую поэтическую традицию, особенно через практику перевода, вполне возможно, языковые условия здесь, очевидно, сильнее собственно литературных. Поэтому применительно к русскому – языку с подвижным ударением – определение аллитерации, отталкивающееся от фактов аллитерационного стиха, приобретает неизбежную двойственность: она представляется как повтор «опорного согласного ударного слога» или как «повторение начального согласного слова» [Жирмунский, 1975, с. 250]. В первом случае это определение обращено к реалиям русской речи, во втором – связывает аллитерацию с чужезычными поэтическими традициями¹.

Определение Е.Д. Поливанова в энциклопедической статье «Аллитерация» особо подчеркивает корреспонденцию и различие понятий аллитерации и рифмы: «Аллитерация... – один из видов “звукового повтора”, отличающийся от прочих видов, в частности от *рифмы*... 1) тем, что тождественные (повторяющиеся) звуки локализируются не в конце, а в начале стиха и слова (тогда как в *рифме* повторяются или *корреспондируют* концы стихов, а следовательно и слов); 2) тем, что материалом повтора, т. е. повторяющимися или *корреспондирующими* звуками, оказываются в большинстве случаев и гл. образом *согласные*. Последнее обстоятельство дало повод к упрощенному пониманию термина А. как всякого повтора *согласных* (в отличие от *ассонанса*... – повтора или созвучия гласных)» [Поливанов, 1930]. Очевидно, что такое упрощенное понимание аллитерации не устраивало Поливанова, поскольку гласные и вокалические позиции являются необходимым «теневым», но стержневым элементом аллитерации.

Хотя русская аллитерация допускает варьирование гласных, свободное распределение аллитерирующих слогов в стихе требует усиления дополнительных структурообразующих факторов: таким фактором является сходство гласных. Аллитерация в русской поэзии часто (хотя отнюдь не всегда) образуется на основе ассонанса, расширяя сегментную базу эквифонии от повтора отдельных ударных гласных до повтора консонантно-вокалических сочетаний. В то же время, как показал Р.О. Якобсон, в исландском стихе «вариация гласных в ал-

¹ От русской аллитерации как повторения ударных слогов со сходными опорными согласными следует отличать тавтограмму – особое средство поэтической делимитации слова в русской речи, повтор словесных инициалей вне прямой зависимости от места словесного ударения (см. § 8 наст. главы).

литерирующих слогах хотя и не строго обязательна, тем не менее является поразительной тенденцией... Как в традиции раннего средневековья, так и в практике современных исландских поэтов правило различия гласных относится ко всем аллитерирующим слогам – как к начинающимся с гласных, так и к начинающимся с согласных...» [Якобсон, 1996, с. 126].

Наконец, в работе об исландской аллитерации Якобсон обращается к еще одному исключительно важному феномену – «аллитерации гласных». Если использовать расширительное («упрощенное», по Поливанову) понимание аллитерации, то рассматриваемое Якобсоном явление – нонсенс, а само сочетание – оксюморон. Тем большим парадоксом может казаться такое проявление «аллитерации начальных гласных», которое допускает и даже требует вокалических чередований, – «аллитерации разнородных начальных гласных», являющейся «в поэзии современной Исландии... жизнеспособным средством» [там же, с. 130]. Якобсон спрашивает: «Но если в так называемой аллитерации гласных сами гласные – лишь переменные, то что же является инвариантом?» [там же]. Если видеть в аллитерации слоговой (фоносиллабический) повтор, то на этот вопрос можно ответить так: инвариантом является эквифоническая, параплазматическая модель, а конституирующим фактором – эквифоническое ожидание, независимо от того, считать гортанный приступ субститутом повторяемого согласного или нет. Эквифонический повтор – повтор ритмико-позиционный, и повторяемым здесь фактически является ритмическая и слоговая модель. В случае с аллитерацией разнородных начальных гласных такой моделью выступает повтор слога с начальным гласным: инвариантом становится сама ударная и слоговая позиция гласного: Аль, Эль, Иль! / Али, Эли, Или! в «Замбези» В. Хлебникова.

Таким образом, с русской аллитерацией имеет смысл связывать эквифонический повтор двух видов: диссонанс и укрепленный ассонанс (в обоих случаях преимущественно левосторонний).

На этом фоне классическая русская рифма – это преимущественно правосторонний укрепленный ассонанс, в качестве композиционного средства канонизированный как удовлетворяемое эквифоническое ожидание в конце строки – в последнем ударном слоге и в заударных слогах. Обязанность рифмы распространять эквифонию на всю заударную часть слова – вторичный ее признак,

обусловленный ее композиционной ролью, требованием эквифонии синтагматических единств, прежде всего стихов.

Внутренняя рифма – непрогнозируемая эквифония в ударной и заударной частях слова, поэтому она не нуждается в обязательном сходстве словесных финалей. Согласно определению В.М. Жирмунского, «точная рифма – только гребень волны, в которой исторически не менее существенное значение имеют ее восходящая и нисходящая часть» [Жирмунский, 1975, с. 252]. Повторяемые «на гребне волны» ударные гласные способны группировать вокруг себя сходные эквифонически соотносимые консонантно-вокалические ряды, создавая эффект, аналогичный эффекту «отраженной мелодики» [Эйхенбаум, 1969б, с. 420]. Эквифония со сдвигом влево от ударного слога и представляется тем, что следует называть внутренней рифмой.

Русская аллитерация и внутренняя рифма служат усилению ритмических импульсов в любой части строки и, в отличие от рифмы, осуществляет ритмическую корреспонденцию стихов во всех ударных позициях: Как зверь жив^{ой}, ре-вёт и воет (П.); Осада! приступ! злые волны / Как воры, лезут в окна. Чёлны... (П.). Подвижность ударения в русском языке создает полную свободу для повторяемых фоновсиллабем и по отношению к границам слов: Кто, волны, вас остановил, / Кто оковал ваш бег могучий... (П.).

Еще раз заметим: единственный вид повторов, выделенный Брюсовым как разновидность аллитерации, подрывающий содержательное единство этого понятия, – это повторы с перестановкой сходных гласных и согласных в слогах. При всей очевидной активности в русском стихе консонантно-вокалических повторов с разноместным слоговым положением «сквозного» согласного, такое допущение уже выводит аллитерацию за пределы эквифонии, делает аллитерацию несоразмерной понятию рифмы (рифма допускает метатезу в созвучии лишь как значимое исключение из правила, способ принципиального осложнения созвучия).

Сообразно законам «сильного слога», несомый им звуковой повтор должен охватывать прежде всего участки восходящей звучности, поэтому аллитерация – по преимуществу созвучие открытых (и «открываемых») слогов. Об аллитерации закрытых слогов, впрочем, вряд ли вообще стоит говорить. Ведь чтобы слог постоянно воспринимался как закрытый, он должен в большинстве случаев нахо-

даться в конце слова, а это уже не что иное, как закрытая мужская рифма; в середине же многосложного слова такое созвучие может законно трактоваться как внутрисловная рифма. Даже сторонник широкого понимания аллитерации, хотя и критически относящийся к самому термину, подчеркивает: «Повторы согласных (обычно обозначаемые словом «аллитерация»)… приобретают особую яркость, когда они непосредственно предшествуют ударяемым гласным» [Штокмар, 1939, стб. 803–804]. Естественно поэтому, что наиболее типичными для русской речи аллитерирующими согласными являются сонорные плавные.

Особый вопрос – эквифония сходных фоносиллабем в разноударных позициях (Бабья вранья на свинье не объедешь), которую Брюсов также относит к разряду аллитерации. Здесь можно было бы применить предложенное Т. ван Дейком для случаев чередования согласных понятие «слабой аллитерации», распространив его на случаи чередования акцентуированности/неакцентуированности структурно сходных слогов (при условии их одинакового звукового заполнения), т. е. на явление акцентной вариативности эквифоничных фоносиллабем. Правда, в этом случае инициальный повтор (тавтограмма), для которого ударность безразлична, также становится разновидностью слабой аллитерации. Ср., например, сильную вокалическую тавтограмму и одновременно слабую, разноударную, «аллитерацию гласных» в строке *В это утлое утро утраты* у Н. Рубцова (У-тло – У-тро – у-тра; с учетом местоимения, здесь можно говорить и об аллитерации чередующихся гласных: Это – Ут-о - Уто) или в отмеченном Jakobsonом повторе *Урну с водой уронив, об утес...* у Пушкина, где эквифония начальных слогов следует скорее за логикой слова, нежели за его просодикой и просодикой фразы (вокалическое начало слов особенно способствует объединению строки в непрерывный звуковой ряд, в то время как инициальный, тавтограмматический, повтор всякий раз служит пограничным сигналом «словарного» слова). Аллитерацию слова интересуют прежде всего как динамические импульсы в составе синтагматического целого, тавтограмму – как «словарный» элемент и объект линейной автономизации.

§ 6. Условия метафонической ассоциации речевых единиц

Писать хорошо – значит постоянно подтачивать общепринятую грамматику, существующую норму языка. Это акт перманентного мятежа против окружающего общества, подрывная деятельность.

Х. Ортега-и-Гассет. Нищета и блеск перевода

До тех пор пока ритмический фактор помогает устанавливать звуковые параллели, – т. е. пока речь идет об эквифонических повторах, проблема вычленяемости фоносиллабемы как единицы, образующей звуковой повтор, оказывается отодвинутой на второй план. В самом деле, *глух* и *глуп* как звуковые ассоциаты позволяют быть распознанными уже в силу их ритмического сходства. Вопрос о степени выделяемости и распознаваемости фоносиллабемы, ее синтагматической целостности возникает в первую очередь там, где ритмический фактор, фактор слогового и/или просодического параллелизма перестает играть самостоятельную роль, а фоносиллабема удерживается своей непрерывностью и субстанциональным единством. Такую ситуацию создает метафония – «вывернутое» и просодически сдвинутое созвучие фоносиллабем и ФК: *глуп – плуг, галоп – полог*. Звуковая ассоциативность таких образований обеспечивается линейным единством коррелирующих сегментов, где повторение звукового состава сегмента сопровождается инверсией его составляющих, его внутренним метатетическим преобразованием. При этом, как и в эквифонических ассоциациях, в метафонии действует правило: «число слогов, дающих созвучие, должно быть одинаково» [Шенгели, 1960, с. 241].

В РАС метафонические ассоциации по количеству и яркости значительно уступают эквифоническим. Однако временами их доля очень существенна, а в отдельных случаях показывает явное преобладание. Интересным примером в этом отношении оказывается статья *зеркало*, где перевернутые, «зеркальные» повторы существенно активнее прямых, буквальных. Количественно с большим отрывом здесь лидирует фразеологически обусловленная ассоциация *души*, не дающая созвучия (показатель встречаемости 146), вслед за ней идут: *зеркало – отражение* (ра-Е – Ер-а) (36); *зеркало – кривое* (33); далее из фонетических ассоциатов следуют: *зеркало – круглое* (15); *зеркало – треснуло* (11), *треснула*, *треснутое*

(+2); зеркало – разбилось, разбитое (8); зеркало – стекло (7); зеркало – Тарковский (5), Тарковского (+1); зеркало – для героя; зеркало – разбито; зеркало – расческа (3); зеркало – красивое (2), красота (+1); зеркало – грязное; зеркало – разбить (2). Индекс 1 имеют: зеркало – река, реки (1+1); зеркало – кресло; зеркало – краситься; зеркало – карман; зеркало – круг; зеркало – крупное; зеркало – яркое; зеркало – брызнул; зеркало – резное; зеркало – расческа; зеркало – интерес; зеркало – прозрачное; зеркало – зеленый цвет; зеркало – коверкало; зеркало – клюв; зеркало – колется; зеркало – расколотось; зеркало – сказка Пушкина; зеркало – разглядывать; зеркало – рассказало.

Здесь особенно интересны наименее мотивированные с точки зрения семантики и синтактики знаковые сближения: зеркало – брызнул; зеркало – карман; зеркало – клюв; зеркало – колется (кало – кОле); зеркало – река (Ерка – реКА); зеркало – яркое (Ерка-о – Арко-е). Наиболее активные звуковые спайки образуются корневыми фоносиллабемами – двуконсонантными зЕр и Ерк.

Фонотактика ассоциатов зеркало – красивое, красота, краситься, кресло дает полное зеркальное, палиндромное соотношение, особенно в последнем случае с повторяемой гласной (зеркало – кресло – зЕрк – крЕс), также семантически слабо мотивированном. Среди сугубо эквивфонических ассоциатов выделяется лишь одна пара: зеркало – коверкало. В целом же влияние эквивфонии даже в инвертированных звуковых ассоциатах РАС остается очень значительным. Ассоциация капля – накля, сохраняющая эквивфонический элемент, для «массового» языкового сознания значительно более типична, чем капля – налка, целиком основанного на метафонии. Ср. другие «далековатые» или вообще семантически немотивированные ассоциации в статьях словаря: злой – зола; врач – рвач; вранье – рванье; уксус – вкус, укус, кислота; трепло – парень; масло – сало; труха – старуха; мальчик – очкарик; проект – ракет; член – волны (вероятно, при имплицитном посредничестве член – чёлн); конечно – кончено; пчелам – плачь; шутка – штука; снимать – сминать; ребяенок – работенка; шутка – Петрушка, пушка; даже манускрипт – тпирксунам (палиндром).

Ю.Н. Караулов, комментируя подобные случаи, усматривает в них проявление некоторой языковой и психической аномалии: «Довольно частым является

звуковое сближение реакции со стимулом путем замены, пропуска, перестановок отдельных звуков (букв). В этих случаях реакции испытуемых сильно напоминают оговорки, которые бывают у вполне нормальных людей при сильной усталости, эмоционально-возбужденном состоянии и быстром темпе речи или в ситуации “говорения про одно, а думания про другое”» [Караулов, 2002, с. 770]. Не исключено, что своеобразным проявлением этой аномалии может в первую очередь оказаться в целом поэтическое языковое мышление, а также различные формы языкового анти-поведения.

Произнесение «шиворот-навыворот» (образование, уже своей структурой демонстрирующее принцип метафонического выворачивания слова) используется при создании игровых прецедентных выражений, однако их гораздо меньше, чем построенных на эквифоническом «калькировании». Причина, очевидно, в том, что эквифония – очень выигрышный фон для семантически контрастных единиц лексики. Метафония же создает собственно звуковой контраст по отношению к ожидаемому совпадению слов и смыслов и одновременно – по отношению к ожидаемому ритмико-звуковому параллелизму, часто реализуемому на уровне эквиритмии. Поэтому в этих случаях имеет место именно игра в произнесение «шиворот-навыворот»:

Прецедентное выражение →	Метафоническая «ослышка»
Уходя, гасите <u>свет</u>	Уходя, гасите <u>всех</u>
Храните деньги в сберегательных <u>кассах</u>	Храните деньги в сберегательных <u>баксах</u>
И на старуху бывает <u>проруха</u>	И на старуху бывает <u>порнуха</u>
<u>На ловца</u> и зверь бежит	<u>На халяву</u> и зверь бежит
Догоним и перегоним Америку!	Догноим и перегноим Америку!
Аппетит приходит <u>во время</u> еды	Аппетит приходит <u>вовремя</u> , а вот еду опять задерживают.

(подчеркиванием выделены эквиритмические параллели, полужирным – метафонические).

Игра в «шиворот-навыворот», очевидно, составляет основу многих жанров фольклорной паремииологии и достигает своего апогея и специально культивируется в особых «испытаниях на произнесение» – жанре скороговорки [ср. Гридина, 2001].

Хорошо известен прием создания путем метатезы «имен-оборотней» в антропонимике. Например, поскольку «фамилия Кюхельбекера ощущалась в русском языке как комический звуковой образ», явились лицейское *Бехелькюкериада* (кюхельбе – бехелькю) и «ермоловский перевод: “хлебопекарь” (намек на “славенофильство” Кюхельбекера)» [Тынянов, 1969, с. 85] – кюхельбекер – хлебопекарь. Псевдоним как литературная словесная маска также ищет метафорического перевоплощения подлинного имени (ср. известное: *Харитон Макентин* вместо *Антиох Кантемир* – антиОх – ха-итОн; кантеМИ – макентИи и пр.).

Метафония эффективно используется как словообразовательный способ в игровых и маскирующих наименованиях, распространенных в традиционных и современных жаргонах и аргю (ср., например, метатезы в молодежном жаргоне:



фаршик ← *шарфик*; *пяница* ← *пятица* и т. п.). Она применяется (часто, вероятно, бессознательно) в рекламных технологиях как средство скрытого звуко-ассоциативного воздействия, способ обращения имен. Ср. в рекламе, особенно в слоганах: *TWIX* – *ХВАТАЙ*, А то убежит (реклама шоколадных батончиков); *the EURO.*

OUR money (слоган «Euro 2002 Information Campaign Conference»), *ХВАЛА ХАЛБЕ* (халва «Рот-Фронт») (*хвАла* – *халвА*); *Maroc* <тов. знак>: *Марка качества из Марокко* (*марОк* – *МАрка*); в нейминге: *Beerka* (∩ *рыбка*; *БИрка* – *рЫб-ка*) (марка вяленой рыбы к пиву; см. ил.).

Ср. также метафоничные заглавия прозаических текстов: «*Канон* и *закон*» (программная статья П. Филонова, 1912 г.); «*Сократ* и *Кратос*» (В.С. Библер); «Во весь *логос*» (∩ «Во весь *голос*» Маяковского; книга М. Вайскопфа).

Метафония – антипод эквифонии в языке, хотя в конкретных текстах эквифонические и метафонические повторы могут тесно переплетаться и взаимодействовать. Не случайно В.М. Жирмунский, предлагая классификацию неточных рифм, советует «особое внимание обратить на явление замены, при котором несоответствия в заударной части слова как бы уравниваются добавочными созвучиями в преударной части», и приводит, в частности, примеры из Державина: *свободной* – *богopodobной* (*обОд* – *подО(б)*; *бО* – *бо* – *Об*); *распутных* –

преступных (*mUn – nUm*). Специально отмечается, что «повторяющиеся в рифмовом созвучии согласные не всегда расположены в одинаковом порядке» [Жирмунский, 1975, с. 287]. Метафонические рифмы считаются нормой лишь там, где охватывают факультативные созвучия, но не затрагивают главных; некоторые из них, как *волны – безмолвны* (*волны – олвны*), превращаются в клише. Тем не менее к рифме в ее классическом виде такие созвучия могут быть отнесены очень условно. Эквифоническая инерция, в сущности определяющая механизм рифмы, встречает здесь мощное противодействие.

Следует разграничивать рифму как композиционно-стиховой прием и как тип созвучия. Если считать основой рифмы эквифонию (что несомненно), то конечные созвучия типа *вокзал – глаза* (пример Г. Шенгели), играющие ту же композиционную роль, что и рифма, но на уровне слоговой (фоносиллабической) структуры подрывающие установку на эхообразное соответствие, начинают выполнять функцию, типичную уже для неконечных сегментов рифмованного стиха. Поэтому, собственно, они и не могут количественно «пересилить» эквифоническую рифму и представляются аномалией. Понятно настойчивое стремление М.Л. Гаспарова «так называемую “перестановку” (Жирмунский) или “перемещение” (Самойлов) типа *ПеТР — ПоРТ...* не выделять в особый род рифмы» [Гаспаров, 1991, с. 25, 33] на том основании, что, «видимо, это рифмы больше “для глаза”, чем “для слуха”» и что «на практике они употреблялись мало» [там же, с. 33]. И действительно, метафония резко усиливает графический фактор, но, главное, – что доказывает активность метафонических квазирифмовок в паремиях – усиливает стоящий за ним фактор фонологический.

На выделении «перемещенной рифмы» в качестве самостоятельного и важнейшего для современной поэзии типа рифмовки настаивал, однако, Д. Самойлов, замечая в типологии неточных рифм М.Л. Гаспарова два взаимосвязанных недостатка: во-первых, она предусматривает «возможность только единственного соотношения согласных в каждой позиции»; а во-вторых, «не включает... рифмы с перемещением (метатезой)» [Самойлов, 2005, с. 47]. Кажется, Самойлов лучше многих других исследователей стиха ощущал, что «привязка» созвучия к слоговой и ритмической позиции (принцип, эксплуатируемый «классической» рифмой) в звуковой организации текста не абсолютна, и ей про-

тивостоит возможность ощущать позицию как атрибут субстанционального сходства звуковых элементов в составе силлабических единств. Замечая, что «перемещенные рифмы уже выходят за рамки заударного созвучия», Самойлов считает необходимым, «нарушая стройность классификации, включать в сферу созвучия предупредную, опорную согласную, иначе... пришлось бы объяснять рифму “вечер—речи” как усеченную, “катер—карте” как дважды усеченную» [там же, с. 58]. «Стройность классификации» сохраняется до тех пор, пока созвучия представляются целиком покоящимися на эквиритмии. Ради сохранения этой стройности М.Л. Гаспаров стремится в рифменных созвучиях с метатезами видеть не более чем «частный случай», фактически два явления — «расшатывание» рифмы в заударной позиции и «компенсацию расшатанного созвучия предупредными элементами», не придавая особого значения тому, что эти два явления часто осознавались поэтами как одно и что о «широких возможностях» этих рифм «охотно упоминали теоретики и составители литературных манифестов (со времен еще французского постсимволизма)» [Гаспаров, 1991, с. 33].

«Широкие возможности» созвучий с перемещением [ср. Брюсов, 1924, с. 492], конечно, связаны не столько с их типичными для рифмы функциями, сколько с перспективой «уплотнения» звуковой ткани стиха, усиления интеграции рифмы с другими видами повторов. Не случайно метатетическую («палиндромическую») рифму охотно использует народный балаганный стих, где метафония конечных созвучий периодов резко противодействует статусу рифмы как «служанки параллелизма» (выражение М.Л. Гаспарова), направляя звуковую игру в русло карнавального «выворачивания» слов и смыслов. Таковы, например, отмеченные многими исследователями [Жирмунский, 1975, с. 400; Якобсон, 1987, с. 140 и др.] рифмы Авраамия Палицына: *прут – труп; торг – горд* и т. п.

Существенно, что все созвучия, относимые Самойловым к «перемещенным рифмам», содержат обязательный эквифонический слой (выделяем его подчеркиванием): *перс – пресс, корт – крот, остр – сорт, наст – сад, ласт – стал, викинг – пикник, выплеск – триплекс, думал – дулам, выпялит – выпятил, понятно – лейтенанта, чисто – случится, выселки – высекли, холера – горела, накате – атаки, нами – Пиросмани, пятились – пятитесь, логова – голово, молот – толом, должно – неотложно и т. д. Вместе с тем отчетливо видно,*

что сегменты, подвергаемые метафоническому преобразованию, сохраняют (по крайней мере, в подавляющем большинстве случаев) линейную непрерывность, что создает синтагматический контраст метафонических звеньев по отношению к их эквифоническому окружению: викинг – пикник (Ик-инг – Ик-ник); выплеск – триплекс (Ып-леск – Ип-лекс); думал – дулам (дУ-лам – дУ-мал), выпялит – выпятил (вЫпя-лит – вЫпя-тил). Очевидно, это основной структурный тип, характерный для женской «метафонической рифмы». В других случаях соединение метафонии и эквифонии не создает жесткого шва между фоносиллабемами, однако структурное «выпадение» метафонической фоносиллабемы из эквифонического ряда всегда отчетливо ощущается: холера – горела как женская рифма, очевидно, предпочтительнее мужской холер – горел, поскольку чем шире эквифоническое окружение метафоничной фоносиллабемы, тем ярче эффект синтагматического «переворота». (Ср. скороговорку, «выламывающую» язык столкновением вариантов с мужским окончанием: Гонец с галер сгорел. «Речевой шок» создается скороговоркой прежде всего за счет сокращения синтагматической дистанции, разделяющей метафоничные фоносиллабемы, на фоне «навязчивой» эквифонии.)

Изысканной метафонической рифмой являются созвучия, образованные микропалиндромной перестановкой в двусложных ФК: кавалеры – королевы (кавалЕр-ы – ко-ролЕв-ы); витязев – вывезет (вИ-тязев – вЫ-везет); а также метасиллабограммой: милостив – стимулов (мИло-сти-(и)в – стИ-муло-(о)в). Любопытно, что понимание Самойловым механизма перестановочной рифмы на протяжении работы меняется. Вначале он выделяет в них лишь «перемещенные» согласные (хоЛеРа – гоРеЛа); ср. его анализ одной рифмы «с двойным перемещением»: «оСТР – СоРТ (переброс С, метатеза ТР – РТ)» [Самойлов, 2005, с. 47], однако, рассматривая «природную» рифму в малых жанрах фольклора, он уже обращает внимание не на отдельные согласные, а выносит в скобки цельные слогаобразные консонантно-вокалические объединения, совершенно в том же ключе, в каком выделяются фоносиллабемы и ФК: «Из большого осла все не выйдет слона (осла – слоа)... Неплохо нам, коли полон карман (нам – ман); Дуб дыроват, в дубу ядра говорят (роват – вор'ят)» [там же, с. 86]; то же – при анализе рифмовки Державина и др.: «прославит – хвалит (лав – вал)... свободной – бо-

гоподобной (бодн – добн), корень – построен (орен – роен)... ласточка – касаточка (со вспархивающим созвучием аст – сат)» [там же, с. 121] (впрочем, в случае с *корень – построен* он не замечает эквифоничной части, так что метатеза возникает только в ударной части: *Op-ен – pO-ен*, а также, видимо умышленно, не обращает внимания на разрыв фоносиллабем во втором звене графически не явленным Й).

При отсутствии эквифонических сопроводителей минимальным условием рифмообразования, например в односложных словах (торг – горд; прут – труп) является слоговая эквиритмия (здесь – модель *ссVск*, усиленная, впрочем, единством заполнения медиалей), поэтому формально ассонансная рифма *ласт – стал*, ярко демонстрируя принцип метафонии, в то же время выглядит исключением, – шагом, который если будет сделан, радикально изменит отношение к рифменному созвучию, к требованию слоговой эквиритмии элементов, его создающих.

Заметно также, что консонантно-вокалическая метафония в «перемещенной» рифме имеет тенденцию к наложению на двуслоговую вокалическую эквифонию, т. е. на политонический ассонанс (в последних примерах – О-и – О-и; И-е – И-е), без чего было бы ослаблено желанное напряжение в созвучиях. Рифмадиссонанс (*рОзы – рИзы*) не терпит перестановок; метафоническое *рОзы – зОри* – еще возможная рифма за счет политонического ассонанса (О-ы – О-и), однако *рИзы – зОри* – тот шаг, который окончательно (еще сильнее, чем сходноударные *милостив – стимулов*) выводит созвучие за пределы рифмы.

Градация явлений, характеризующих сдвиг рифмы от эквифонии к метафонии, может выглядеть так. *Сом* – *кругом* – классическая рифма и сильная эквиритмия (1), *сонм* – *кругом* (2) – эпентезированная рифма и ослабленная эквиритмия («у закрытых рифм есть своя интересная специфическая особенность, которую можно назвать терпимостью к лишним согласным звукам, “вклиненным” между ударным гласным и замыкающим согласным» [Илюшин, 1978, с. 73]); далее, *сонм* – *вином*, а тем более *сонм* – *сном* (3), формально оставаясь в пределах эпентезированного созвучия, создают подрыв эквиритмии: слабая эквифония «компенсирована» здесь сильной метафонией (Онм – нОм; сОн – снО; сОнм – снОм), но ощущение самостоятельности фоносиллабемы, ее своеобразного про-

теста против роли «служанки параллелизма» – грамматического, просодического параплазма синтагм, стихов – при этом резко возрастает. Последний шаг (4): *сонм – с ним* (сОнм – сНИм) – уже чистая метафония, противопоставленная рифме.

Заметим, что открытые рифмы, хотя и в меньшей степени, также способны использовать эпентезу: *весна – краса*, особенно, если они поддерживаются левосторонней эквифонией (созвучием предударных слогов) – *весну – везу*; однако созвучие не просто «углубляется», но становится фактором звукового осложнения и своеобразного синтагматического «торможения» там, где возникает возможность метатетического соотнесения фоносиллабем: *весну – несу*.

То же, и прежде всего, происходит в нерифменных позициях: Не всякому *Савелью* *веселое похмелье* (*евсА – савЕ – весО*) (посл.) и т. п.

Среди «асимметричных», метафонических рифм появляются, если использовать примеры А.А. Илюшина, такие: *отверз – влез* (В. Майков), *след – звезд*; *чёрт – Эрот* (Державин), *толст – прост* (Крылов); *Петербург – друг* (Полежаев); *мороз – промерз* (Ершов). Очевидно, что подобные рифмы существенно и по форме (характеру используемых линейных процедур), и функционально (по глубине созвучия и силе ассоциации) отличаются от помещаемых в этот же ряд простых эпентетических рифм: *мечт – свет*; *сон – тёрн*, так как в последнем случае повтор определяют эквифонические отношения, лишь частично нарушающие линейную эквивалентность вставным согласным, тогда как в первом случае созвучие – некий «звуковой оборотень». Метафония производит своеобразный синтагматический «переворот» в звуковой цепи, и это звуковое «сальто» возможно лишь потому, что его совершает одно – цельное, сплошное – «звуковое тело» (Ург – рУг; *морОз – ромО-з* и т. п.).

Понятно, что, как только аналитические тенденции в стихе усиливаются и слово в строке получает повышенную самостоятельность, просодически автономизируется, метафония в рифменных созвучиях превращается в фоносиллабическую игру отдельных слов. Роль заударных созвучий ослабляется, а роль предударных, особенно в инициали, усиливается. Случай, когда у Маяковского используется «перестановка согласного звука из предударной части в ударную или обратно» М.П. Штокмар склонен «признать законными и естественными» для рифмы поэта, поскольку они происходят «в условиях равноправия преду-

дарных и послеударных созвучий» [Штокмар, 1958, с. 37]. Но такое равноправие традиционно характерно для неконечных созвучий в стихе. По существу, метафонические рифмы Маяковского демонстративно эксплицируют механизм «внутристрочной» метафонии, направляя его на игру рифмуемых слов и уделяя сходству гласных большее внимание, чем этого требуют нерифменные созвучия: *ржа – жар, ядр – полуярд; худо – друга; жара – жрать; стакан – станка* (*стакАн – станкА*), *кофту – эшафоту* (*ОфтУ – фОтУ*); *шлемы – шельмы* (*шлЕ-мы – шЕлмы*); *родин – орден* (*рОдин – ОрдеН*); *карте – кратер* (*кАрте – кРАте*) и т. п. Выборка М.П. Штокмара позволяет легко заметить, что двусложные ФК в рифме допускают перестановку лишь в одной из фоновиллабем, в то время как вторая остается неизменной, эквивфоничной. При этом перестановка самих фоновиллабем, в отличие от внутристрочной метафонии, не допускается. Фоновиллабический слух поэта, таким образом, контролирует как границу фоновиллабем, так и правила их преобразования и перемещения.

Метафония провоцирует своеобразную слоговую перестройку слова. «Естественная» ритмика слова опирается на органику слогаделения (пускай даже неоднозначного): *с утра* как су-тра. Метафонические повторы «взламывают» эту ритмику и подчеркивают нетождественность слога как производительного единства и слога (фоновиллабемы) как единства звукового и психологического, во всяком случае, там, где действует звуковой повтор. Так, фоновиллабема ТРА в ряду с *утра – петарда* еще не противоречит «естественному» слогаделению (*су-тра* и *пе-тар-да*), но *су-тра* и *ка-рта* – нарушает естественное слогаделение, сохраняя синтагматическое объединение согласных вокруг одной гласной, т. е. преодолевает последовательность производительно-силлабическую ради последовательности «мыслимой», фоновиллабической. Ср. поведение фоновиллабемы во «вспархивающей», по словам Д. Самойлова, рифме Державина *ласточка – касаточка*, где происходит своеобразный разрыв слога: *ла-сто-чка* еще возможно, но членение *ка-сат-оч-ка*, навязанное метафонией, идет вразрез со слогаделением, создавая затрудненность восприятия и сосредоточивая внимание на звуковом строении слова.

Если эквиритмические отношения позволяют, благодаря структурно-слоговому параллелизму, ассоциировать даже разнородные согласные, например

г и т в град и отрад, то их соотнесение в метафоническом режиме невозможно (например, гАр и тРА в *угар* и с *утра* не создают созвучия, и оно держится исключительно на корреляции Ар – рА; в то же время гРА – тРА соотносятся как кластерная аллитерация).

Двумя основными условиями метафонической ассоциации речевых единиц являются: 1) монокульминативность (единство слогаобразующего центра) ассоциируемых сегментов и 2) их субстанциональное постоянство – общность состава фонографем, создающих фonosиллабическое единство. Эпентезы внутри ФК, в отличие от эквифонии, резко ослабляют метафоническое созвучие, а чередования допускаются только в пределах одного фонологического класса.

Факультативными, но исключительно важными условиями активности метафонии являются: факт объединения фonosиллабем в инвертируемые фonosиллабические комплексы (3) и высокая консонантная насыщенность фonosиллабемы и ФК (4). Выполнение этих условий ослабляет запреты на эпентетические разрывы внутри фonosиллабемы или ее низкое консонантное насыщение.

Усиленная метафоническая ассоциация устанавливается там, где:

- сохраняется единство гласного (*сОн – нОс; дОл – лЁд; лОно – вОлн*);
- при наличии чередований в одном согласном другой не допускает чередований;
- стержневой элемент фonosиллабемы – гласный – постоянно или в большинстве звеньев является ударным;
- фonosиллабема постоянно или в большинстве звеньев локализуется в пределах слова;
- фonosиллабема и/или ФК полностью охватывают слово;
- фonosиллабема постоянно или в большинстве звеньев локализуется в пределах ряда словообразующих морфем; или частично накладывается на него;
- при образовании ФК (*кроны – корни; голос – логос; трава – автор*) однослог постоянно или в большинстве звеньев цепи входит в контакт с другим однослогом (одним или более);
- повтор образует многозвеньевую цепь (более двух звеньев).

Этот перечень предварителен, и степени силы фonosиллабической ассоциации в зависимости от количественных и качественных параметров еще следует уточнить экспериментальным путем. Естественно, что усиление одних факторов

может приводить к частичному ослаблению других. Так, требование моносинтагменной организации ФК в условиях длинной цепи метафонических повторов может частично нарушаться, не приводя к ослаблению ассоциации. Пределы ослабления основных факторов за счет дополнительных – вопрос, который также требует для своего решения дополнительных экспериментальных процедур и должен рассматриваться особо.

Общее правило, которое можно сформулировать в отношении взаимодействия факторов метафонической ассоциации, следующее: чем больше субстанциональное (сегментно-звуковое) сходство, тем менее важна сплошная синтагматическая спаянность фоносиллабемы и ФК, и наоборот: чем сильнее синтагматическая спаянность, непрерывность фоносиллабемы и ФК, тем мягче требование полного сходства звукового состава (выше вероятность чередований внутри одного фонологического класса и пр.).

Перестановка внутри фоносиллабемы (перегибание слогового контура) – главное средство метафонии. Второе ее основное средство – переакцентуация: изменение положения фоносиллабемы в рамках просодического контура слова, а в случае образования ФК – его внутренняя переакцентуация.

Эквифонический ряд может быть непрерывным, действуя в редупликативном режиме. Однако дивергентно соотносимые фоносиллабемы уже не могут образовывать сплошной контактный ряд: цепь *дон-дон-нод-одн* невозможна, так как при контактном расположении звеньев она слишком резко ломает слоговую инерцию, что приводит к какофонии (например, в сочетании **над одним над дном*). Этот эффект используется как структурообразующий в жанре скороговорки, в основе которой лежит уловка на ожидаемом звуковом и слоговом параплазме, «выламывание», «выворачивание» языка путем резкого противодействия инерции эхообразного повторения:

Везет цапля щучку с чушкой. Щетина у чушки, чешуя у щучки

При дистантном расположении метафоничные фоносиллабемы, напротив, укрепляют речевую последовательность, интенсифицируют звуковое и смысловое взаимодействие звеньев речевой цепи.

§ 7. Предпосылки морфологизации фоносиллабемы

Метафония – основное свидетельство существования фоносиллабемы как элементарной инвариантной единицы звукового повтора и одновременно – путь к ее семантизации.

Р. Якобсон, анализируя в своей классической работе «Лингвистика и поэтика» структуру стихотворения Э. По «Ворон», обратил внимание на первую строчку последней строфы:

And the Raven, never flitting, still is sitting – still is sitting
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;
And his eyes have all the seeming of a Demon that is dreaming,
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor
Shall be lifted – nevermore! –

и прокомментировал ее так: «аллитерации... образуют паронимастическую цепочку: /sti.../ – /sit.../ – /sti.../ – /sit.../. Инвариантность этой группы особенно подчеркивается варьированием ее порядка» [Якобсон, 1975, с. 223; ср. Якобсон, 1985, с. 30–31] (разрядка наша. – Г. В.)¹. Из этого замечания следует, что вариативность, метатетическое преобразование выделяемой компактной консонантно-вокалической группы является значимым структурным признаком, который позволяет видеть в этой цепочке реализацию единой инвариантной конструктивной звуковой единицы поэтического текста. Этой инвариантной единицей и является фоносиллабема (в данном отрезке – STI).

Заметим, что именно ощущение слова в его фоносиллабических компонентах позволило Э. По построить все стихотворение на одной сквозной метафонической ассоциации: rAven – nevEr(more). Добавим также, что в строке

And the **Raven**, **never flitting**, still is sitting – still is sitting

¹ Как фонолог, Якобсон стремился максимально приблизить звуковое строение речи к дифференцирующей акустической субстанции, а как исследователь поэтических форм, не мог не замечать особых конструктивных единиц в звуковой фактуре текста и «фонетико-семантических фигур», образуемых «повторяющимися паронимазиями и фоническими сегментами» [Якобсон, 1987, с. 81–82].

двуконсонантная фоносиллабема STI не исключает параллельного вычленения одноконсонантных моносиллабов, образующих метафонические цепочки: 1) itti – ti – itti – ti – itti; 2) s-I – Is – sI – s-I – Is – sI, распространяемую далее на his... seeming... is dreaming... him streaming... his shadow on the floor (Is – sE – Is – s-E – Is), где от последнего floor протянется новая эквивфоническая цепь к *soul* from... floating on the floor на основе ассонирующего O (с элементами метафонии в floor – from – floor) и метафоническим «разворотом» замкнет речь на финальном Shall be lifted – nevermore!

Можно предполагать, что механизм контактной инверсии является универсальным для языка средством повышения внутренней спаянности словесных и синтаксических конфигураций. О.А. Крылова показала, что неактуализированные словосочетания с инверсивным словопорядком, в которых «нарушена объективная последовательность главного и зависимого компонентов по отношению друг к другу» и «на препозитивный управляемый компонент падает эмфатическое ударение» (*Стали | девушки | через костер прыгать и Снегурочку зовут*), «в отличие от актуализированных словосочетаний... представляют собой по-прежнему целостную номинативную единицу, “развернутое слово”» и, более того, получают дополнительную стилистическую значимость, обеспечивая «стилизацию фольклорно-поэтического повествования» [Крылова, 1992, с. 78–79]. Следует предположить, что фольклорно-поэтическая традиция сделала такие словосочетания необходимым средством синтаксиса потому, что, будучи внутренне инвертированы, они приобретают повышенную семантическую и просодическую цельность и начинают использоваться как относительно самостоятельные ритмические единицы прозы. Это можно проследить на примере начала рассказа И. Бунина «Ворон»: *Отец мой / похож был / на ворона*. Возвращение нейтрального словопорядка: *Мой отец был похож на ворона* – разрушает эффект повышенной спаянности компонентов словосочетания и нивелирует прежде четкое трехчастное ритмическое членение фразы. Синтагматическая целостность инвертированных словосочетаний обеспечивается еще и тем, что они подчеркивают актуально-синтаксическое членение, выступая в роли актуально нечленимых словесных конфигураций, – во втором предложении

возможна актуализация первого слова: *Мой | отец был похож на ворона*, но недопустимо: *Отец | мой | похож был на ворона*.

Сходный механизм действует при ощутимой (на фоне эквифонических ожиданий) звуковой инверсии – метатезе. Способствуя синтагматической консолидации созвучия, метафония заявляет о готовности фоносиллабемы и ФК стать носителями дополнительных семантических функций, открывает перспективу морфологизации созвучия.

К постановке вопроса об элементарной конструктивной единице звукового повтора в связи с проблемой «конструкции символов» подводят замечания В.В. Виноградова в работе «К теории литературных стилей». Виноградов указывает на значимость особой, поэтической морфологии слова-символа: «Невыразительность морфологической структуры символов – только мнимая. Ведь границы символов в значительной степени заранее predeterminedены общей композиционной схемой. Особенно четко это видно в стиховых формах. Кроме того, смысловые переклички, повторения, движение “эмоциональное тож”, развитие словесных образов, сцепления и разрывы эвфонической цепи – словом, все эти семантические процессы, давая ключ к композиции произведения, помогают вычленить его простейшие компоненты – символы» [Виноградов, 1980б, с. 246].

Предложение наблюдать «сцепления и разрывы эвфонической цепи» как показатели морфологии символа содержит яркую и точную научную метафору, за которой стоит представление о сплошном, непрерывном характере «эвфонической цепи», где «разрывы» могут быть ощутимы лишь на фоне крепости, внутренней спаянности других звеньев. Тем важнее, что свои размышления Виноградов сопровождает знаменитым примером из Маяковского, где фактически дана поэтическая метаязыковая экспликация приемов звукового членения слова с помощью метафонических преобразований:

У- / лица. / Лица / у / догов / годов / рез- / че. / Че- / рез / железных коней / с окон безущих домов / прыгнули первые кубы...

(построчная разбивка Маяковского, графические выделения наши. – Г. В.)¹.

¹ Ср. комментарий к этому примеру из Маяковского Г. Шенгели, который замечает, что «помимо передвижки ударений» здесь осуществляется и перестановка тождественных звуков, и заключает далее: «Подобные перезвучия по существу ощущения рифмы не дают» [Шенгели, 1960, с. 247].

В этом отрывке Виноградов усматривает свидетельство того, как «в словесной композиции резко выделяются... особые единицы; они не совпадают с границами слов, они меньше, чем слова, и, во всяком случае, выступают в другом смысловом соотношении морфем, чем созвучные слова» [там же] (рядка наша. – Г.В.). То, что показателем морфологического членения символа оказываются именно звуковые метаморфозы – метафонические ассоциации, ведущие к особым семантическим преобразованиям символического знака, – представляется очень важным. Не случайно Виноградов завершает рассуждения о поэтической морфологии символа признанием того, что «после этого возникает множество вопросов – о создании и преобразовании символа, – и среди них в новом свете должен предстать вопрос о тропах и фигурах» [Виноградов, 1980б с. 246].

Идея особой поэтической морфологии, «надстраиваемой» над морфологией нормативной и приводящей к перераспределению семантических связей в структуре слова и в грамматических объединениях слов, оригинально развивалась в работах В.П. Григорьева, предложившего понятие поэтической «квазиморфемы», где, однако, представление о «сцеплениях и разрывах» звуковой цепи вытекает из доминирующего образа «консонантного корня», внутренне разорванного, прерывного уже в силу резкого функционального размежевания согласных и гласных [ср. Григорьев, 1979, с. 291–298]. Между тем в последних работах ученого можно заметить гораздо больший интерес к фактам взаимодействия паронимии и рифмы. В частности, намечаются понятия «горизонтальной рифмы», «квазирифмы», когда, как в стихотворении Хлебникова «Горные чары», «многие из слов, не вовлеченных в основные четкие звуковые переключки... связаны друг с другом (1) как прямые / корневые повторы или (2) по крайней мере метатезами: *горные – громок – горе – дро́гою, верю – север – суровый, каждый – каждый, тихо – тихим, баловень – головы – лавою – увел, улетает – летя – летевший, ветка – поток – пяток, широкую – реке – материками – за руку, одинокую – из окон, напевом – пел, ночная – ночным, путь – потомок – поток – пяток, солнца – солнце – солнце и др.*» [Григорьев, 2005, с. 41]. При том что в своих классических работах В.П. Григорьев выделяет «метатетический тип» паронимии, механизм метатезы (которому, кстати, принадлежит принципиальная роль в противодействии риф-

менной эквифонии) не обсуждается. Однако тот факт, что «звуковые переключки» между словами связывают их «по крайней мере метатезами», становится все более очевиден¹.

В несколько ином ключе рассматривает идею поэтической квазиморфемы С.Ф. Гончаренко. Выделяемые им «звукופовторы» в испаноязычной поэзии представляют собой преимущественно непрерывные консонантно-вокалические звенья (не случайна и цитата из «Болдинской осени» Д. Самойлова: «Какая мудрость в каждом сочлененье / Согласной с гласной!..»), выделяются даже «одно-составные» квазиморфемы-гласные, хотя одиночные согласные в качестве квазиморфем также допускаются [см. Гончаренко, 1988, с. 79]. Согласно этому подходу, «отличительной чертой символического (и паронимического) звукופовтора является тот факт, что составляющие его звукобуквы образуют квазиморфему – графофонетическое сочетание, обладающее окказиональным значением в пределах звукופовторного контекста. Существенным свойством квазиморфемы является ее способность сохранять свое окказиональное значение при перестановках составляющих ее звукобукв, при вклинивании в нее различного рода вставок и даже при редукции ее «аллоквазиморфа» до одной графофонемы» [там же, с. 89]. Несмотря на то что роль слогового единства не подчерки-

¹ По-новому, в смысле понимания механизмов строения звуковой цепи, звучат и такие рассуждения: «На основу *горд*- в реконструкции фамилии *Гордеева* работают несколько полупаронимических-полуанаграмматических механизмов в текстах “А я...” и “Горные чары”. Не исключена связь с ними уже у словосочетания *гордый гордизной*, дважды фиксируемого в стих. “Брату” (1907)... Самым сильным доводом выглядит составная рифма в “А я...”: “Может быть, завтра / Мне гордость / Сиянье сверкающих гор даст”. Там же ничуть не нарочиты, но заметны формы *горной* (дважды), *грóзы*, *горы*, *играет*, *горит* и скопление аккомпанирующих им (на уровне подсознания?) форм *бродили*, *Тургенева*, *строгий*, *рыданье*, *дерево* и даже *девушка* (в некотором соотношении не с *горд*, а с *Гордеева*).

ГЧ продолжает эту линию: *горные* (в сильной позиции заглавия), *громок*, *гóre*, *дорогою*. Последняя из этих форм – тоже в сильной позиции конечной строки, причем в замыкающей стих, форме *пяток* можно усмотреть и более определенный намек на то, что *дорогою* – “перевертень”, т. е. искусная анаграмма-метатеза фамилии *Гордеева*! Нет необходимости непременно понимать “рокотание” *рб... рó* в *Суровый поток / Дорогою пяток* как символическую картину “потока времени”... Существеннее переключка отрезков *де... дé... дé* в строке *Где делится горе владелицы* с тем же *горем*, что почти “выдает” фамилию *Гордеева* (зато отрезок *-лад-* мог бы здесь выступать скорее за *Ладу*, чем за *Любовь*)» [Григорьев, 2005, с. 47].

вается, а метатезы скорее допускаются, нежели требуются, квазиморфема в таком понимании близка понятию фоносиллабемы. С точки зрения механизма морфологизации фоносиллабемы особенно важным представляется указание, что «в некоторых случаях квазиморфема может формально совпадать с морфемой реальной» [там же], а значит, и с эксплицитно одноморфемным словом – «потенциальным минимумом фразы».

Действительно, семантическое «намагничивание» фоносиллабемы и ФК происходит часто благодаря игре синтагматических совпадений-несовпадений, своеобразных превращений, «отслоений» фоносиллабемы от морфем – простейших смыслоносителей. «Роль звуковых повторов, вызывающих колеблющиеся признаки значения» Ю.Н. Тынянов видел в том, что они «перераспределяют вещественные и формальные части слова» и тем самым «превращают речь в слитное и соотносительное целое» [Тынянов 1993, с. 99]. Таким образом и создается альтернативная морфология поэтического текста:

- Без хозяина двор и сир и вдов;
- На вдовый двор хоть щепку брось;
- От попа кляча не ко двору, от вдовы дочь не по нутру;
- Водою пльвучи что со вдовою живучи;
- Без запросу вдова товар;
- Молодица у старика – ни девка, ни баба, ни вдова;
- У вдовы обычай не девичий;
- Кто вдову изобидит, того Бог ненавидит;
- Горох да репа в поле, а вдова и девка в людях не без обиды;
- Кто любит девушек на мученье души, кто любит вдовушек на спасенье души.

Ясно, что корневая морфема «вдов», то отождествляясь с вибрирующей фоносиллабемой вдо(в), то «опрокидываясь» в зеркале своих лексических оппонентов, претерпевая метатезы и просодические деформации, обнаруживает таким образом свое инобытие в других словах и уже тем самым приобретает художественно-символический статус.

Ю.Н. Тынянов наблюдал регулярно устанавливаемые в стихах Ломоносова звуковые соответствия слов и поддерживаемые метром «звуковые метафоры», что позволило ему, в частности, утверждать: «Ломоносов семасиологизировал слог» [Тынянов, 1993, с. 99]. Тынянов не говорит о том, что предпосылкой вы-

деления таких частей и их семасиологизации является метатеза, однако его примеры отражают прежде всего отношения метафонии в повторе. В сближении однокоренных слов, обнажающем их очевидные или преданные забвению деривационные отношения: *Твоей для славы лишь бы слыло* (этимологическая регенерация, по Л.В. Зубовой), Тынянов увидел проявление того же принципа, что и в приеме, когда «слово... окружается родственною звуковой средой» и «играет роль... отчетливая семасиологизация отдельных звуков и групп, и применение правила о том, что “идея” может развиваться и чисто звуковым путем, путем анаграммы (напр.: *мир – Рим*)» [Тынянов, 1977, с. 238]. Термин *анаграмма* был употреблен Тыняновым в его «дососсюровском» смысле, но явление, которое здесь отмечено: *Стигийских вод шумят берега, / Гребут по ним побитых души...*, стоит рядом и с собственно соссюровской анаграммой – анализом имен, приводящим к их распадению на частично репрезентирующие их слова контекста, когда ключевое слово является либо исходным стимулом, либо звуко-смысловой результантой повтора. Тынянов приходит к следующему выводу: «Слово разрастается у Ломоносова в словесную группу, члены которой связаны не прямыми семантическими ассоциациями, а возникающими из ритмической (метрической и звуковой) близости. Это выражается в повторениях и соседстве слов либо тождественных, либо сходных по основе» [там же]. Сама постановка вопроса об «основе» слова, выделяемой в результате звуковых сближений и подлежащей семасиологизации, непосредственно подводит к идее особой морфологии поэтического слова, опирающейся на звуковой (прежде всего – метафонический) повтор.

Процесс «самоотлучения», своеобразного «остраннения морфемы» в метафонических операциях звукового повтора виден из разбора Якобсоном стихотворения Пушкина о деве-статуе. Первое слово этого стихотворения (*урну*) содержит редкую по сегментно-слоговой структуре морфему: «трехфонемный корень с начальным темным U в сопровождении двух смежных сонорных RN малообычен, явственно экспрессивен и выделен паронимазией *уронив*, а также тройственной аллитерацией начальных гласных: *Урну—уронив—утёс*» [Якобсон, 1987, с. 185]. Можно заметить, что переходом от *урну* к *уронив* Пушкин как бы фонетически исправляет, «расправляет» морфему в русле обычной для русского произношения слоговой структуры – *уронив* (хотя «практически» проис-

ходит морфологическое дробление фоносиллабемы). Подрывая самоидентичность морфемы, Пушкин возвращает ей органичность: *Урну с водой уронив* создает движение от затрудненности к разрешению, преобразует утрату в сохранение утраченного, в характерном для Пушкина духе высокой простоты и «разрешающей» значимости потери и смерти. В контексте семантических и звуковых превращений в этом стихотворении интересны также и указанные Якобсоном «парономастические инверсии: *с водОЙ УРОнив – стРУЕИ* (OJUR – RUJO)»; «*ДЕВА, НАД ВЕчной* (D'EVA—ADV'E)» [там же, с. 187]. Двусложные ФК то выходят за пределы одного слова, спаивая слова, то удерживаются в рамках слова, акцентируя морфему и соотношения морфем, особенно *воды* и *девы*.

Заметим, что термин *квасиморфема* применительно к таким случаям вряд ли вполне отражает само явление, создавая впечатление некой «недоморфемы», ущербной в языковом отношении единицы. Более приемлемыми могли бы быть «параморфема», «иноморфема», «псевдоморфема», даже «антиморфема». «Разрушительность» поэтической морфологии только мнимая: проходя через поэтическое самопреодоление, она обновляется и укрепляется в своей общеречевой значимости. Говоря о морфологии символа, В.В. Виноградов, конечно, употреблял слово *морфология* в расширительном значении; однако «прозрачное» и семантически расширяющее слово *строение* все же в этом контексте им не используется – речь идет именно о языковом механизме, об особой членимости символа, формируемой «сцеплениями и разрывами эвфонической цепи», которые не только реализуют символический статус имени, но и формируют его. Успокаивая потенциальных оппонентов идеи квазиморфемы, В.П. Григорьев пишет: «Поскольку паронимия вообще “антинаучна” в том смысле, что устанавливаемые ею конкретные семантические связи противоречат типовым семантическим отношениям в нормированном языке, лингвистике нет необходимости “приходить в ярость”» [Григорьев, 1979, с. 285]. Иными словами, лингвистике «типового» приходится смиряться: там, где речь идет о художественной символизации, сам язык упраздняет монополию нормативности – «квазинормальности» – ради нормальности своего творческого существования.

Благодаря звуковому повтору слово способно свободно «отыскивать» свои отражения и продолжения в других словах. Однако ситуация, когда одна часть звуковой цепи эквивалентно «вторит» другой, ищет лишь отзвуков, и положение, когда одно слово «вживляет» своих агентов в другое, инверсивно «ввинчивает» элементы собственной формы в другие или, наоборот, извлекает «в преображенном виде» свое из чужого, различны в своих функциональных перспективах. Принцип метатезы составляет основу механизма морфологизации фоносиллабемы и ФК, как принцип метаплазма является основой символизации в языке. «Враждебность» паронимической аттракции по отношению к рифме поэтому вовсе не означает отрыва семантизируемых повторов от рифменных, однако предпосылкой семантизации звукового сегмента служит его способность противостоять инерции эхообразного повторения, воплощенной в рифме [см. Гаспаров, 2000]. Насколько самостоятельными в своем значении оказываются морфологизованные фоносиллабемы и ФК, в какой степени они склонны выполнять словообразовательную или словоизменительную роль, роль синтаксических или актуально-синтаксических маркеров – зависит от конкретных речевых техник, индивидуальной, жанровой стилистики и собственно коммуникативных задач. Однако благодаря метафоническим ассоциациям происходит значимое нарушение самоидентичности не только слога, но и морфемы, а значит – происходит преобразование слова, его роли в словосочетании и предложении. Метафония обеспечивает автономизацию фоносиллабемы и ФК и их дальнейшее приспособление к функции значимых конструктивных элементов «морфологии символа» и текста.

§ 8. Формальная типология метафонии. Метасиллабограмма, микропалиндром, вокалический ритм, метатония и смежные приемы

Метало море на рога
под трубный голос мидий
словов повторных жемчуга
в преображенном виде.

А. Парщиков

Фактор ритмической организации (начиная со структуры слова) имеет значение для метафонии в том смысле, что внутреннее преобразование коррелирующих фоносиллабем и фоносиллабических комплексов приводит к значимому на-

рушению требования ритмического параллелизма. Поэтому метафония оказывается наиболее «выигрышной» там, где взаимодействует с «инерционными» – эквиритмическими/эквифоническими – отношениями в соседствующих или сплетенных с метафоническими цепочках повторов. Первичным, определяющим для метафонии является субстанциональное сходство фоносиллабем и ФК и их внутренняя непрерывность, которые делают ощутимыми структурно-слоговые (комбинаторные) и акцентуационные различия коррелирующих сегментов.

Поскольку метафония подчеркивает внутреннюю интегрированность фоносиллабемы, вопрос о формальных типах метафонических ассоциаций превращается в вопрос о способах кристаллизации звукового потока в поэтическом тексте, строении его звуковых клеток, элементарных операциональных единиц, а также форм их комбинаций в составе ФК.

Намечаемая ниже классификация типов метафонии в тексте – лишь первый подход к изучению явления. Есть основания думать, что, помимо основной причины поэтической метатезы – стремления сочинителя с помощью звуковых повторов установить такие фонотактические корреляции в речевой цепи текста, которые противостояли бы «инерционным» механизмам слогаобразования, – дополнительными условиями использования инвертированных повторов, как и в ситуациях звуковой метатезы в историческом развитии языка, могут служить собственно фонетические, акустико-артикуляционные качества комбинируемых единиц (как, например, при *p/l*- или *k/m*-метатезе), – во всяком случае, эффективность столкновения различных по внутренней комбинаторике фоносиллабем может определяться и необычностью, «неудобопроизносимостью» сочетания или, наоборот, естественностью взаимозамены. Предсказуемость метатезы фонетическими качествами звуковых комбинаций – проблема, которая в последнее время начала активно изучаться в сопоставительно-типологическом ключе [см. Hume, 2001, 2004]. В частности, для понимания метафонии в поэтическом тексте важно утверждение, что метатеза может быть вызвана требованиями не только синтагматического, но и парадигматического контраста [Hume & Johnson, 2001], что имеет прямое отношение к механизму повтора (особенно в случаях морфологизованности инверсивных сближений). В целом, однако, не выглядит устаревшим признание: «Пока не удалось научно обосновать причины такого распространен-

ного в языке явления, как перестановка» [Майзель, 1983, с. 134].

Как и в случае эквифонии, метафонический повтор дает два главных типа: консонантно-вокалический и вокалический.

Консонантно-вокалическая метафония представлена следующими основными видами:

- внутрислоговая метафония на основе метатезы с возможной переакцентуацией, где основой дивергенции является деформация сегментно-звукового и/или слогового контура, например *сОн – нОс*, а также *сОн – не-сУ*, *нОс – сИний*; *нАс – снА*, *нАс – веснА* и т. п. Это основной, наиболее активный вид метафонии. При образовании ФК она дает аналитический (*зОлос – лОгос*; *кОрнИ – крОны*) и, значительно реже, синтетический типы (*глАсу – гасИл*);
- метасиллабограмма (верлан) – такое преобразование аналитического ФК, при котором основным фактором преодоления ритмической инерции является перестановка фоносиллабем – внутренне акцентно и инверсивно изменяемых, а в наиболее ярких случаях – частично или полностью неизменных, обычно совмещающих внутреннюю инверсию одной фоносиллабемы и эквифоничное воспроизведение другой (*СакрАт – КрАтос*);
- микропалиндром – полная зеркально-симметричная перестановка в рамках фоносиллабемы и ФК при постоянстве гласных: *нос – сонный*, *города – дороги*, независимо от акцентных изменений;
- метаграмма, где «на поверхности» происходит взаимоподмена фонограмм на фоне постоянной слоговой структуры (*заразительный – разорительный*), – структура, которая также может быть представлена как перестановка внутри взаимоналоженных одинаковых фоносиллабем (*зар+раз ↔ раз+зор*).

Вокалическая метафония – дивергентное соотнесение сходных вокалических контуров, корреляция непрерывных вокалических групп (вокалических ФК), различающихся порядком следования гласных и их переакцентуацией.

Ее основные виды:

- «вокалический ритм» – внутрислоговая вокалическая метафония (перестановка гласных) и метатония (переакцентуация): домик – сынок (Ои – ыО); домик – поник (Ои – оИ); пуанты – зануды (уАы – аУы);
- вокалическая метаграмма: домик – дымок, где метафония вокалического ряда реализуется на фоне ритмического (слогового и акцентного) параллелизма;
- метатония (акцентный сдвиг), в частности омографическая метатония, где значимой является переакцентуация ФК, деформация ритмико-просодического контура слова или сегмента (зАмок – замОк; дуракИ – до-рОги) на фоне сохранения других сегментных и структурно-слоговых характеристик последовательности.

Некоторые комментарии.

1. Основным типом метафонии в языке и тексте, очевидно, является внутрислоговая консонатно-вокалическая метафония. Она основана на метатезе звуков внутри слогового единства – фоносиллабемы.

Метафония односложной фоносиллабемы проявляется в следующих форматах:

CV¹:

- *Женское* сердце – что *ржа* в *железе*;
- *Женский* обычай – что вперед *забежать*;
- *Женская* лезть без зубов, а с костями *сгложет*.

CCV:

- Что *деревня*, то и *поверье* (рЕв – вЕр);
- Юность к *старости* – дело не к *радости* (тАр – рАд);
- *Старость* не *радость*, молодость не веселье (тАр – рАд);
- Одного *рака* смерть *красит* (рАк – крА).

CCCV:

- *Искусство* – половина *святости* (ство – свАт);
- Как кто *постелет*, так и *выспится* (пост – спит(с));
- Душа *нараспашку* – *простыня* человек (расп – прос).

¹ Модели CV («согласный+гласный»), CCV («согласный+согласный+гласный») и т. п. обозначают здесь условный структурно-слоговой инвариант фоносиллабемы, подлежащий комбинаторному и акцентуационному варьированию.

Ср. устойчивое (и с семантической стороны естественное) «парное» бытование *песта* и *ступы* в фольклорных текстах.

В пословицах:

- Этого братца и в *ступе пестом* не утолчешь;
- Поди-ка ко мне в *ступу*, я тебя *пестом* приглажу;
- Поел *пест* в *ступе* толокна и сам не рад;
- Всякий *пест* знай свою *ступу*.

В сказках:

Баба-яга, костяная нога, в *ступе* едет, *пестом* упирает, помелом след замечает; Проснулась Яга, смотрит, а девушки нету. Опять села в *ступу*, взяла *пест* и давай приговаривать: *Ступа, ступа*, поскачи, *Пест, пест*, погоняй... (Снегурочка, Муромские сказки).

При повторе двуконсонантной фоносиллабемы наиболее велика вероятность, что один из согласных окажется в орбите соседней гласной; в этом случае повтор может быть интерпретирован и как метафония двуконсонантного моносиллаба, и как повтор двусложного ФК из двух простых фоносиллабем. Звуковой повтор, имея своей опорой просодическую единицу, слог, а не морфему, и осуществляя «альтернативную» морфологию знака, не может заключить фоносиллабему в строго ограниченные синтагматические рамки; повторяемые звуковые единства всегда могут быть подвержены неким формальным флуктуациям в зависимости от характера звуковых сближений; как и слог и слоговые ансамбли, фоносиллабема и ФК прежде всего организуются вокруг слогообразующих вершин, стремятся к внутренней непрерывности, а границы между фоносиллабемами, равно как и их формат, не могут быть заданы жестко. Поэтому в некоторых случаях отдать предпочтение односложному или двусложному формату затруднительно; подвижность фоносиллабических границ закономерна еще и потому, что единство фоносиллабемы и ФК при метафонии поддерживается главным образом единством звукового состава повторяемого сегмента и одна и та же звуковая последовательность может по-разному актуализировать компоненты своей структуры в зависимости от характера ее корреспонденции с другими отрезками звуковой цепи. Важно, что, несмотря на воз-

можность двоякого представления повтора, в обоих случаях он предстает как сводимый к некоторому фоносиллабическому инварианту:

Что ни молвится – все пословица (Олв – лОв);

Что ни молвится – все пословица (Олви – лОви).

Ср. в двух четверостишиях Пушкина:

в виде однослогов	в виде двуслогов
<p>Прибежал <u>бесенок</u>, задыхаясь, Весь <u>мокрешенек</u>, <u>лапкой</u> утираясь, Мысля: <u>дело</u> с <u>Балдою</u> <u>сладит</u>. <u>Глядь</u> – а <u>Балда</u> братца <u>глядит</u>...</p> <p>дЕл – (а)лдО – лАд – лАд – (а)лДА – лАд; нок – нек; тир – рАт; (ы)слА – (у)слА</p>	<p>Прибежал <u>бесенок</u>, задыхаясь, Весь <u>мокрешенек</u>, <u>лапкой</u> утираясь, Мысля: <u>дело</u> с <u>Балдою</u> <u>сладит</u>. <u>Глядь</u> – а <u>Балда</u> братца <u>глядит</u>...</p> <p>(а)дЕло – алдО – лАди – лАда – алДА – лАди; Онок – Енек; Ысла - усла</p>
<p>Земля <u>недвижна</u> – неба <u>своды</u>, <u>Творец</u>, <u>поддержаны</u> <u>тобой</u>, Да не <u>падут</u> <u>на</u> <u>сушь</u> и <u>воды</u> И не <u>подавят</u> <u>нас</u> собой.</p> <p>(е)двИ – вОд – тво – вОд – дАв; Ижн(а) – жан; под – тоб – пад – под; нас - нас</p>	<p>Земля <u>недвижна</u> – неба <u>своды</u>, <u>Творец</u>, <u>поддержаны</u> <u>тобой</u>, Да не <u>падут</u> на <u>сушь</u> и <u>воды</u> И не <u>подавят</u> нас собой.</p> <p>едвИ – вОды – тво-Е – (и)вОды – одАв(а); Ижна – Жаны; т-орЕ- оддЕр.</p>

Двуконсонантные однослоги выделяются прежде всего там, где они группируются вокруг одинаковых гласных, находятся на границе слов, образуют слова-моносиллабы (нос – сон) или окружены «чуждыми» согласными:

- Красна брань дракой (кра – рАк);
- Кривая рожа от зеркала отворожа (кри – Ерк);
- Ловил волк, ловят и волка (лОв – вОл – лОв – вОл);
- Быстрая воишка попадет на гребешок (Ошк – шОк);
- Боярская спесь на самом сердце нарастает (Арс – сЕр – рас).

То же в поэтическом тексте, где повторяемый сегмент предстает как односложная фоносиллабема, если занимает преимущественно начальную позицию в слове и строке:

Поля, полольщица, поли!

Дева, **полотнища полощи!**

Изида, Озириса ищи!

Пламень, плевелы пепели!

(Кузмин. Новый Озирис)

Не **пла**калась, а **пела** выюга. Чуть не

Как **благ**овест к **заутрене** средь мгн,

Раскатывались снеговые **крут**ни.

И **пели** басом **пут**ников шаги.

(Пастернак. Весеннюю порою льда...)

Метафория многосложного ФК.

Здесь выделяются консонантно-вокалические (VCV, CVCV, CCVCV, VCVCV и др.) и собственно вокалические повторы V-V, V-V-V.

Низкая консонантная насыщенность многосложных ФК повышает значимость постоянства гласных, высокая – обеспечивает относительную свободу их чередований.

Двусложный одноконсонантный повтор в значительной степени опирается на постоянство гласных. Таково, например, название рубрики, придуманное В. Маяковским для газеты «Новь»: «**Траурное ура**» – (р)Аур – ура. Ср. у А. Вознесенского: И что-то **траурно** звучит «**ура**» (Прощание с Политехническим).

В строке О. Мандельштама **И море, и Гомер – все движимо любовью** выделяются и чистый VVV-повтор (иОе – иоЕ), и VCV-ряд (имО – и-ом – имо), и компактный VCVCV-повтор: **имОре – и-омЕр**.

Ср. у Пушкина:

Всё в **жертву** памяти **твоей**:

И **голос** лиры **вдохновенной**,

И **слезы** **девы** **воспаленной**,

И **трепет** **ревности** **моей**,

И **славы** **блеск**, и **мрак** **изгнания**,

И **светлых** **мыслей** **красота**,

И **мщенье**, **бурная** **мечта**

Ожесточенного **страдания**.

Е-ву – во-Е – ьв-о – оВЕ – Евы(во)

– Ев-о;

Олос – ислО(зы) – ос-ал – ислА –

ы-лЕс(и) – ис-Е-л – Ысле; ости –

ис-Ет – сотА – есто – ост-а; рЕп –

БУр;

тву – тво – вдо – дЕв – в-о-т – вЕт;

рАк – крА

CVCVC:

- Каков ни будь сын, а все своих *черевов урывочек* (*череv – рЫвоч*);
- Все на свете *корытом покрыто* (*корЫт – окрЫт*);
- Начало *трудно*, а конец *мудрен* (*рУдно – удрОн*);
- Матушка *Прасковья*, пошли женишка *поскорее* (*праско – поскор*; синтетический тип ФК).

Ср.: *Творцу молитесь*; он могучий: / Он *правит ветром*; в знойный день / На небо насылает тучи; / Дает земле *древесну сень* (П.) (*твор-У – рАвит – вЕтро – дреvЕ*).

Метафонические ассоциации двусложных ФК строятся, как правило, на соединении нескольких операций деформирования: 1) перестановка внутри одной или обеих фоносиллабем; 2) перестановка фоносиллабем (метасиллабограмма); 3) акцентная дивергенция фоносиллабем.

Если при сохранении порядка фоносиллабем первая из них подвергается инверсивным преобразованиям, а вторая остается эквивфоничной, возникает ситуация, характерная для «метафонической рифмы», или «перемещенной рифмы», аналитического типа, когда в рифменной позиции сходятся прямые и перевернутые созвучия и близкозвучные сегменты становятся узлом двух типов звуковой ассоциативности (*вОлны – безмОлвны*; ср. *долонь – ладонь* и т. п.) В качестве приема этот тип имеет большее распространение по сравнению с перестановками слогов, вероятно, постольку, поскольку внутрислоговая метафония, как уже отмечалось выше, наиболее эффектна на фоне эквивфонического окружения (особенно – эквивфонии финалей).

Арабско-персидской поэтической традиции хорошо известно понятие *маклуб*, обозначающее «перевернутый». В качестве одной из его разновидностей Рашид ад-Дин Ватват выделяет «частичный маклуб». «Этот прием заключается в том, что в стихе или прозе употребляются два слова, часть букв одного из которых повторяет в обратном порядке буквы другого, но не все. Например, отдельные арабские слова: *raqi:b — qari:b*, *sha:i'r—sha:ri'*... Из слов Пророка: *Allahumma ustur 'awra:tana: wa-a:mi:n raw'a:tana* – О Аллах, защити нас, слабых, и утешь нас, страшущихся» [Ватват, 1983, с. 102] (выделения в примерах наши – Г. В.). Приводимые иллюстрации частью относятся к «перемещенным рифмам», частью основаны на одновре-

менной перестановке слогов (с неизменными огласовками перемещаемых согласных) и метафонии одного из них, выходя за рамки рифменного созвучия.

Принципиально нерифменная ассоциация ФК происходит при метасиллабограмме. Она основана на перестановке фоносиллабем – внутренне преобразуемых или неизменных. Такое преобразование аналитического ФК при сохранении эквифонии фоносиллабем известно также под названием верлана. Верлан – фигура, используемая при образовании жаргонных и арготических слов [Дюбуа, 1986, с. 118], а знатоки палиндромов называют этот тип повтора слоговым палиндромом. Олжас Сулейменов в своем необычном поэтическом исследовании этимологий [Сулейменов, 1998] находит такого рода преобразования в судьбе названий предметов, которые передавались «и в устной форме, и в письменной» и «зачастую писались на самих предметах слоговым письмом или на их изображениях», и утверждает: «Двучленность слова несомненна: ***kor-va**. Оно могло передаваться двумя слоговыми знаками. И при изменении направления письма прочитываться наоборот: ***va-kor**... На эту мысль меня натолкнул чувашский термин **porto** – топор (***por-to = *to-por**). И другое слово: **vakar** – корова (***va-kar = *kar-va**), которое весьма близко к арабскому **bakra** – корова (***va-kra = *kra-va**)» [Сулейменов, 1998, с. 136]. Не касаясь вопроса о корректности этих сближений, отметим, что существенна сама догадка поэта – взгляд на слово, свидетельствующий о «фоносиллабичности» поэтического восприятия слова, предполагающего, что перестановка фоносиллабем в процессе исторических изменений не разрушает слово в его семантической целостности.

С.С. Майзель приводит примеры слоговых перестановок-верланов в языках банту, где слова при этом сохраняют свое лексическое значение, а сами перестановки «вызваны исключительно передвижкой классовых показателей»: *me|za – za|me* (стол); *mbu|zi – zi|mbu* (коза); *bwe|ta – ta|bwe* (ящик); *nyu|mi|ga – yan|ga|mi* (верблюды); *mwanamu|ke – ke|nwanamu* (женщины) [Майзель, 1983, с. 138]] (в примерах разграничители слогов и слоговых комплексов наши – Г. В.). Здесь – показательные аналогии с тем, что производит со словом поэтическая речь и языковая игра. Особенно интересен предпоследний пример, где, помимо слоговой перестановки, происходит перестановка внутрислоговая (*nyu – yan*), автономизирующая звуковой комплекс как фоносиллабическое целое. Отдельно следует отметить случаи соединения метасиллабограммы с вокалической эквифонией, когда переста-

новка слогов и внутрислоговые метатезы осуществляются без изменения порядка гласных: дОмик – знакОмит на фоне эквифонии Ои – Ои. Так что мы имеем эквифонически «запрограммированные» чередования в переставленных фоносиллабемах. Эти случаи дают повод еще раз подчеркнуть: фоносиллабема – прежде всего соединение согласной со слогаобразующей вершиной, вокалической позицией, а не гласной в определенном качестве; качественное заполнение вокалической позиции может быть продиктовано параллельным звуковым заданием.

Интересные примеры поэтической экспликации фоносиллабической фактуры слова может дать современная поэзия, экспериментирующая с палиндромами и анаграммами (преимущественно в дососсюровском смысле). Правда, избыток рациональности в обнажении приема не всегда идет на пользу самому приему. В предисловии к своей экспериментальной поэме («лингвозпосу») литератор и филолог В.Я. Микушевич пишет: «События представлены во “Временах века” именами. В них синхронизированы звукобуквенные комплексы, обладающие различными значениями в разных эпохах и языках. Так Ренессанс (Несс-Насер) переходит в Барокко (Коба-рок)». В таком ключе строится вся поэма, перекодирующая слова с помощью перестановок; в конце ее дается глоссарий: «Лист – стиль. Евроза – зарево... Пишвинок – винопшик – шиповник. Миг Астерий – магистерий... Папороть – крыло (орлык)... Угол низ ба – голубизна. Холоп – плохо. Элемент (эль темен) – Бог темен. Пан Поротик, Пан Торопик – папоротник. Люлин – июнь-июль. Кремируй – Меркурий (ртуть – трут). Феникс – нэфикс – неведомый корабль. Пали-дерево – липа... Анна, ври, вина ран – нирвана. Русь Мила Ей – Иерусалим (Ей Русь Мила)...».

Ср. «стихийные» метасиллабограммы в поэтическом тексте, особенно эффектные там, где доминирует эквифоническая тенденция: Тут и мыло подскочило / И вцепилось в волоса, / И юлило, и мылило, / И кусало, как оса (Чук.) (на фоне эквифонических повторов становятся особенно ощутимы перестановки: лоса – сАло, а также метафонические ряды Илос – лосА – сАло; осА – сА-о – осА). Далее – близкий прием без перестановки слогов (внутрисловная «метафоническая рифма»): А от бешеной мочалки / Я помчался, как от палки (мочА – омчА). Похожий механизм действует и при наличии вокалических чередований: Оттого-то мы от бабы / Убежали, как от жабы, / И гуляем по полям, / По болотам, по лугам... (бежА – жАбы – метасиллабограмма с чередованием Ы/Е; лаем –

олАм – *лО-ам* – *лу-Ам* – вариация «метафонической рифмы» с метатонией ФК: инверсивное и акцентное преобразование первой фоносиллабемы лА – ол – лО – Лу сопутствует регулярному акцентному варьированию на фоне сегментной эквифонии во второй: ем – Ам – ам – Ам).

Можно предполагать, что метасиллабограмма (верлан) – прямое продолжение метафонической рифмы аналитического типа (*голос* – *логос*), подчеркивающей противопоставленность финальной и нефинальной частей слова, когда естествен и следующий шаг: *голос* – *Оскол*; *голос* – *сокол*. Уже в случаях обычной, эквифонической рифмы есть основания говорить о контрасте медиальной и финальной частей, которая обеспечивает функциональную противопоставленность участков слоговой цепи в препаузальной части синтагмы и создает предпосылки для ее фоносиллабического гранулирования. Рифма фонологична, и «неучастие медиали в приравниваемых рифмой сегментах должно считаться доказательством ее относительной функциональной выделяемости. Можно вспомнить, что именно наличие рифмы, в которой не участвуют инициалы, было для Л.В. Щербы очевидным свидетельством функциональной членимости китайского слога» [Касевич, 1983, с. 132]. Верлан обнажает синтагматический контраст, извлекая из тенденции к фоносиллабическому разрыву звукового ряда разрешение переставлять контрастирующие части и тем самым подчеркнуто автономизируя фоносиллабему внутри ФК.

Особым случаем консонантно-вокалической метафонии со «смазанной» фоносиллабической границей является микропалиндром, соединяющий внутрислоговую перестановку с метасиллабограммой (при неодносложности сегмента). См. в пословицах: *Суди бог того, кто обидит* кого (*дИбо* – *обИд*); Питер кому *город*, а кому *ворог* (*гОро* – *Орог*). Впрочем, эффект «зеркальности» внутрислоговой перестановки при микропалиндроме требует поддержки внешних, позиционных факторов и возникает, лишь когда границы фоносиллабемы и ФК хотя бы в одном случае совпадают с границами слова: Из тьмы ужасной превеликий Выходит *лев...* (Державин. *Фонарь*); *нос* – *сон* (так, по некоторым смелым предположениям, «*Нос*» Гоголя – воплощенный *сон*¹).

¹ См.: «Нос и сон равнозначны... Гоголь утверждает в своей повести то, что нос и сон одно и то же» [Ермаков 1923, с. 186]. Однако метафония не ставит знака равенства, а скорее знак разнонаправленности, обращения, конверсии. Именно в таком, хиастическом ключе, как известно, противопоставлял *нос* и *сон* В. Хлебников.

Ср. в одном стихотворении Пастернака: Прогулки, купанье и клумбу в саду...
Художницы облик, улыбку и лоб («Годами когда-нибудь в зале концертной...»)
(вначале микропалиндром: Улки–иклУ; далее метасиллабограммы: Облику–
куилОб; кулЫ–куил, с внутренней инверсией в ряду ли – лЫ – Ил). В той же
строке выделяется и трехзвучный односложный ряд: Обл – лЫб – лОб, с начала
строфы движущийся в русле эквифонического укрепления ассонанса:
Художницы робкой, как сон, крутолобость / С безлобной улыбкой, улыбкой
взахлеб, / Улыбкой огромной и светлой, как глобус, Художницы облик, улыбку
и лоб. Затем слово *облик* дает метафонический переворот, тем самым резко
привлекая внимание к себе, а особенно к последним словам строфы, в концовке
возвращающим звуковой и словесный ряд в русло эквифонии. (О вокалической
организации этого стихотворения, также использующей элементы палиндромной
техники, см. гл. 6, § 3, с. 308.)

Палиндром как сознательно распространенная на словесный ряд
последовательная звуковая инверсия (подробнее см. в § 9 наст. главы) –
известный игровой феномен, где звуковой ряд делится строго надвое и начало
второй части «побуквенно» повторяет последовательность первой в обратном
порядке, как бы возвращая речь к ее началу, – часто использует
микропалиндромы (строится из отдельных зеркально отраженных слов): *Тарту*
дорог как *город утрат*. Кажется, для поэтической речи вообще наиболее
органичны такие палиндромы, где звуковой поток, помимо его звуковой
обратимости, полностью или частично членится на силлабически соизмеримые
части, помогающие слуху воспринимать метафонию отдельных слов, равных ФК,
объединяя их в целое и не заставляя прибегать к искусственному «чтению
наоборот» (например, *Цент негра аргентинец*) или же накладывает на
звуковую цепь эквифоническую составляющую (*Морда казака за кадром; Я*
спился, я спился; Madam, I'm Adam и т. п.).

С точки зрения характера образования фоносиллабических швов и единств при
метафонии интересно структурное соотношение игровых («маскирующих») имен
собственных по отношению к маскируемым и перелицованным. Так, *Антиох Кан-*
темир, превращенное в *Харитон Макентин*, дает в первом слове метасиллабо-
грамму (*антиОх – ха-итОн*), а во втором – взаимоналожение эквифоничных и
метафонического сегментов: *канте – кентИ, мИ – ма* и *ант – тИн* (*кантеИ – ма-*

кентИи), притом что сохраняется полная эквифония гласных – аиО аеИ – аиО аеИ (полифонический ассонанс).

В истории иронических перелицовок имени *Кюхельбекер* использована в одном случае (*бехелькюкериада*) симметричная метасиллабограмма верланного типа: **кюхельбе** – **бехелькю**, а в другом (*хлебопекарь*) – асимметричная метасиллабограмма **хлебопек** – **кюхельбе**, усложненная внутрислоговой метафонией одной их фоносиллабем, при параллельном эквифоническом соотношении двух финальных слогов: **Кюхельбекер** – **хлебопекарь**.

Пример псевдонима Кантемира вновь свидетельствует о том, что в одном речевом сегменте могут принципиально действовать и противодействовать друг другу два фоносиллабических слоя – вокалический и консонантно-вокалический. Вокалические позиции заполняются здесь в одном (эквифоническом) ключе, а консонантно-вокалические – действуют в противоположном ключе (метафоническом).

Вы одних случаях вокалический параллелизм усиливается консонантно-вокалическим, создавая, как мы видели выше, укрепленный ассонанс. В других – эквифония гласных может одновременно то укрепляться согласными, то «расшатываться» непостоянством их положения, нацеленным на метафоническую игру фоносиллабем и ФК. Таковы, например, перестановки согласных на фоне полифонического ассонанса в отрывке из «Тилемахиды» В.К. Третьяковского, который приводит А.Н. Радищев в своем замечательном рассуждении о русских стихах в качестве образцов «изразительной гармонии» и «непрерывного благогласия» [Радищев, 1941, с. 201–222]: *И **возды**мало **волны**, **каты** огромны, что **горы**. / **Издали** **гор** и холмов **верхи** пред **взором** **мелькали**.*

и оы Ао Оы аАо Оы оОы	ивозды- А овО-ы аА огрО-ы огОры
И аи Ои оО еИ еО еАи	Издали гОры оОеИе Оро е Али

Волны – огромны – что горы – гор и холмов соединены здесь полифоническим ассонансом **Оы – Оы – Оы – Оы**, который усложняется непостоянством согласных в составе фоносиллабемы: **грО – гОр – гОр** или **ФК грО-ы – гОры – гОры**. Отметим также более простой ряд **рО – Ор – Ор – Ор**.

При обратном соотношении, когда консонантная и слоговая структуры неизменны, эквифоничны, а вокалические ФК (двугласия, трегласия и т. д.) подвергаются инверсиям, имеет место прием, который мог бы называться

вокалической метаграммой: *лупи липу; купи кипу; руби рыбу; круши крышу* и т. п. Ср. в поэтическом тексте: Всегда *жалеть* и не *желать*, / Все знать, все чувствовать, все видеть, / Стараться все возненавидеть / И все на свете презирать!.. (Лерм.); Может быть, ты проходила, / Не *жалела*, но *щадила*, / Не *желала*, но *звала*... (Ф. Сологуб); Не знаешь, как выразить нежность! / Что делать: *жалеть*, *желать*? (М. Кузмин); В коросте – *желанный*, / С погоста – *желанный*: / Будь гостем! – лишь зубы да кости – *желанный*! // Тоской подколенной / До тьмы проваленной / Последнею схваткою чрева – *жаленный*. // И нет такой ямы, и нет такой бездны – / Любимый! *желанный!* *жаленный!* *болезный!* (Цв.). Ср. в письме А.С. Пушкина В.А. Жуковскому 31 октября 1824 г.: Он плакал; *жалая* его, не *желая* видеть его слезы, я решился молчать...

В вокалической метаграмме акцентуационное постоянство в одном случае сменяется метатонией в другом, когда гласные как бы перемещаются вместе со своими акцентными характеристиками:

Как мало все: и *домик*, и *дымок*,
Завившийся над крышей! Сребророзов
Морозный пар. ...

(Ходасевич. Музыка)

Вокалическая метафония («вокалический ритм») – явление, как и вообще повторы в области гласных, осязаемое прежде всего тогда, когда его подчеркивает сходное действие или противодействие повторяемых консонантно-вокалических ФК. Иногда для этого достаточно одного «цементирующего» согласного:

- Вылезай, кот, из *печурки* – надо ону*чи* *сушить* (Уи – Уи – уИ; чУ-и – Учи – ушИ);
- Богу *угождай* да и *черту* не *перечь* (Оу – уо; Огу – уго);
- Авось, авось, а *опась* лучше (аО – аО – оА; а-Ос – а-Ос – о-Ас; случай, кажется, подтверждающий, что фонографемы и стоящие за ними фонемы А и О, попадая в абсолютное начало слова, противопоставляются вопреки фонетической редукции).

Чтобы вокалическая метафония стала заметной, достаточно эквиритмической соотносительности слов: Что телу *любо*, то душе *грубо* (Еу – уЕ).

Для обозначения метафонической игры вокалических ФК, своего рода гармонии гласных, создаваемой полифоничными акцентно варьируемыми

вокалическими группами, предлагался термин «вокалический ритм» [Векшин, 1989, 1992]. Такое строение вокалического ряда, как и вообще метафония, дает представление о едином в его варьируемости, противодействуя инерции полифонического ассонанса (эхообразного повтора вокалических групп):

И на пирах разгульной дружбы, И в сладких тайнствах любви! (П.)	<table border="0"> <tr> <td>и а</td> <td>и А</td> <td>а У</td> <td>о Уы</td> </tr> <tr> <td>и А</td> <td>и А</td> <td>и а</td> <td>у И</td> </tr> </table>	и а	и А	а У	о Уы	и А	и А	и а	у И
и а	и А	а У	о Уы						
и А	и А	и а	у И						

Жест *и-а* реализует здесь эквифонический принцип, а конечные двусложные ФК соотносятся как сходные, но акцентно «перевернутые» отрезки вокалического ряда). Метаязыковую экспликацию этого явления дал Арсений Тарковский в стихотворении «Если б ты написала сегодня письмо...», где в концовках строк дважды в тексте речевой ряд «обнажает» вокалическую последовательность, при том что сходные вокалические трезвучия («птичьи строчки из гласных») метатетически трансформируются: Через сини моря *иоа аои* (е е И

и о А	и о А
-------	-------

а о И

); Через горы-моря *иоа аои* (е е О

ы о А	и о А	а о И
-------	-------	-------

).

Как и при полифоническом ассонансе, вокалический ритм наиболее ощутим там, где получает поддержку консонантно-вокалических ФК: Увы, он счастья не ищет / И не от счастья бежит (Л.) (Ие – еИ / Ищет – ежИт); Дубки, чинары, медленные вязы / И букв кудрявых женственная цепь (Манд.) (уИ – иУ / убкИ – ибУк).

Особым способом метафонического преобразования звуковой цепи является передвижение ударения (деформация акцентуационного контура) – метатония, или акцентный сдвиг ¹. Этот распространенный поэтический и игровой прием наиболее эффективен там, где передвижение акцентной вершины фоносиллабемы происходит на фоне полной эквифонии и структурно-слоговой эквиритмии, что применительно к собственно написанию трактуется как омография.

- В пословицах: *Кабак – пропасть, там и пропасть; Рыбки да рябки, прощай деньки (в последнем случае с меной гласных в одной из позиций).*

¹ Впервые в истории русской поэтики на роль акцентной вариативности слова в фольклоре и книжно-поэтической традиции, очевидно, указал Р. Якобсон в «Новейшей русской поэзии», писавший, вне проблематики сближений разноакцентуированных слов, о приеме «сдвига ударения» как особом виде «фонетической деформации» слова [Якобсон, 2000а, с. 59].

- В поэтическом тексте: *Я бессмертен, пока я покóрен, но не покорён...* (Ив. Жданов); *Что лучше – сóрок пяток или пятóк сорóк?* (Заходер).

Омографическая метатония обеспечивает своеобразную демонстрацию фонологичности русского ударения. Русское слово как звуковая целостность держится на острие его ударной гласной (точнее – ударно-вокалической позиции):

«Переставляя ударение в слове, мы либо меняем его значение, либо превращаем в бессмысленный набор звуков. Если в слове «руки» поставить ударение на первый слог, мы получим именительный падеж множественного числа; с ударением на последнем слоге – это родительный падеж единственного числа. В данном случае изменилось грамматическое значение. Для слова “замок” подобная операция изменяет вещественное значение. Для большинства слов перестановка ударения превращает слово в бессмысленное сочетание звуков. Оставим в стороне редкий случай акцентных дублетов типа “высóко” и “высоко́, “удáлый” и “удало́й”. Эти дублеты обладают всеми свойствами синонимов, то есть отличаются либо разным употреблением в разных сочетаниях, либо оттенками значения, либо стилистически. Отсюда следствием является то, что в русском языке ударения чрезвычайно заметны, и слоги, естественно, противопоставляются по признаку ударности или неударности» [Томашевский, 1959, с. 30–31].

Сам принцип противопоставленности ударных и безударных слогов и подвижности ударения в русском языке перерабатывается поэтическим сознанием как смысло- и текстообразующий. Это легко заметить в метатонии эквифоничных концовок стихов (побочной, теневой «метатонической рифмы»): *Кто б ни был ты, одноплемéнный / И брат мой: жалкий ли старíк, / Ее торжественный измéнный, / Ее надменный клеветцíк, / Иль ты, сладкоречивый кнíжник, / Оракул юношей-невежд; / Ты, легкомысленный сподвíжник / Беспутных мыслей и надежд...* (Н. Языков. К ненашим) (в разных форматах акцентно дифференцирующий повтор дает цепочки различной длины: ик – Ик – ик – Ик – ик – ик; ник – ник – нИк – ник – ник; Енн – Енн – енн – Енн – енн; эквифонический повтор мЕнник — мЕнник далее расходится на мЕнн... нИк). Ср.: ... А я / *После последнего кра́я* / Звуки шиваю в кра́я, / Новое сочиняя (А. Межиров. «Чтобы закончить путь...») (айА – Айа – айА – Айа; крайА – крАйа; поСле – послЕ).

Существенно, что передвижение ударения в пределах слова, вообще сопоставимых значимых сегментов речи, может трактоваться в тексте и как способ противопоставить лексические и грамматические значения слов, на что обращал внимание еще Ломоносов, так и способ установить между ними деривационные отношения (ср. понятие «словообразовательного подвижного ударения» у Р.И. Аванесова, который считал его «дополнительным средством образования слов от имеющихся, сопровождающим основное средство – суффиксацию и префиксацию» [Аванесов, 1974, с. 100]).

Основные текстообразующие типы метатонии определяются характером передвижения ударения (переакцентуация повторяемого ФК, например, *пропасть* – *пропасть*, или игра «появляющегося-исчезающего» ударения: *Молочка с булочкой да на печку с дурочкой*) и форматом метатонически ассоциированных единиц (морфема, слово, синтагма). Обобщение этих признаков позволяет выделить по крайней мере три заметных типа метатонии:

1. Лексическая метатония – сдвиг ударения с одной части слова на другую, при том что фоносиллабический формат ассоциации равен слову/словоформе (дОроги – дорОги);
2. «Деривационная» метатония (например, хлебниковское Грохот охоты, хохот войны – Охот – охОт – Охот), когда повторяемый ФК свободно «маневрирует» в рамках слова, создавая эффект, подобный смещению ударения при образовании нового слова;
3. Грамматическая метатония – передвижение ударения с корневой части на суффиксальную или флективную и обратно при актуализации категориально-грамматических противопоставлений: Ее торжественный изменник, / Ее надменный клеветник (Языков); Невинно вино, да проклято пьянство (посл.); ср. Откровенное вино (Языков), Благословенное вино (П.).

Метатония в сочетании с метасиллабограммой значительно усиливает ассоциированность отрезков речевой цепи, в частности – семантическую соотнесенность слов, как, например, в паре слАва – хвалА. Например, у Катенина: Цвети же, держава! / Растите, дела! / Богам буди слава / И Граду хвала! (дАва – валА; дер – рАд на фоне преимущественно эквифонической цепи: тИ-е – де-А / тИ-е – делА / гА-у – ди-лА / иг-А-у – лА; при консонантно поддержанном звене

вокалической метафоники гА-у-и – иг-А-у). Ср. Тебе и похвала и слава подобает! (Языков. А.Д. Хрипкову); Тебе хвала, и честь, и слава! (Языков. С.П. Шевыреву). Любопытно, что синонимы хвала и слава, которые находятся в отношениях метафонической дивергенции, оказываются рядом с конвергентно (эквифонически) соотнесенными антонимами хвала и хула (х-алА – хулА), что созвучно выводам об асимметричной смыслу звуковой организации синонимов и антонимов в русском языке [Зубкова, 1993].

Метатоническая «теневая» рифма¹ – источник композиционно-стихового объединения текста, особенно если она включена в более сложную систему метафонических повторов:

Всё живо там, всё там очей **отрада**,
Сады татар, селенья, города:
Отражена волнами скал громада,
 В морской дали теряются суда,
Янтарь висит на лозах винограда:
 В лугах шумят бродящие стада...
И зрит пловец – могила **Митридата**
Озарена сиянием **ваката**.

(Пушкин. «Кто видел край, где роскошью природы...»)

(Помимо «сгущения» повторов, сходящихся в имени Митридата, обратим внимание на цепи метафонических рифм – Ада – оАда – Ада – уАда – Ада – аАда – Ата – Ата, а также на не обозначенную выделениями активность полифонического ассонанса, поддерживающего такие же вокалические жесты в рифмах: **отрАда** – **горАда** – **волнАми** – **громАда** – **бродЯщие**; **судА** – в **лугАх** – **шумЯт**.)

Поэзия XX века использует метафонический повтор рядом с корневым, подчеркивая рядоположность этих операций и одновременно их «конкурирующее» положение как форм семантического гранулирования слова. У Пастернака («Дурной сон»):

¹ Термин *теневая рифма* предложен В.С. Баевским [Баевский, 1973, с. 92–101].

От звбьев пидотов, от флотских трезвбцев,
 От красных завбурин карпатских звбцов.
 Он двинуться хочет, не может проснуться.
 Не может, засунутый в сон на засов.
 И видит еще. Как назем огородника,
 Всю землю сравнили с землей на стоходе.

В паре *трезУбцев – зубцОв* – на фоне метатонического сдвига, естественно действующего как показатель деривационного шага, рядом с корневым актуализируется и фонетически вариативный суффиксальный повтор. Ср. в окончании стихотворения:

Мелькая бинтами в желтке ксероформа,
 Уносятся с поезда в поле. Уносятся
 Платформами по слегу в ночь к семафорам.
 Сопят тормоза санитарного поезда.
 И спится, и спится небесному постилку...

Замечательны наблюдения над «метатетическими паронимазиями» у Цветаевой в работе Л.В. Зубовой: «белорук... белокур»; «верности... ревности», «сонм сомнительных надежд», «мужи – вы!... Чуть живы мы»; «не ужиться... унижаться», «перемалываюсь... переламываюсь» и др. [Зубова, 1989, с. 51–55]. Очевидно, принципиальный шаг, сделанный Цветаевой, состоит в усилении аналитического шва внутри слова, последовательном стремлении жестко обнаруживать границы метафоничных фоносиллабем на фоне сопутствующей эквифонии, создавать их резкий, автономизирующий контраст со звуковым контекстом, выделяющий фоносиллабему как структурную единицу. Здесь «хождение по слуху народному» приводит поэта и к отчетливой морфологизации метафонического созвучия, почему совершенно оправдано рассмотрение этого феномена в одном ряду с «корневым повтором» и этимологизирующей паронимазией [см. там же, с. 12–51].

Цветаевская корневая и псевдокорневая игра особенно заметна, поскольку принцип параллелизма, в том числе звукового (эквиритмии и эквифонии) очень четко позволяет вычленять различия и перестановки на фоне эквивалентных частей слова и фразы. Вместе с тем ясно, что флективная «органика» русской речи заставляет извлекать семантические эффекты не столько из строгих соположений,

направленных на внутреннее членение слова, сколько из игры, создающей «скольжение» фоносиллабемы вдоль морфологической и акцентуационной структуры слова, так же, как русский язык извлекает морфологический смысл из «скольжения» акцента вдоль просодического контура слова.

С.Д. Кацнельсон, предложивший понятие синдемы как несегментной (не суперсегментной!) фонологической единицы языка и одновременно языкового средства, «сплачивающего сегменты разного рода воедино и сигнализирующего их границы» [Кацнельсон, 1986, с. 188] (а фоносиллабема, в этом смысле, несомненно может считаться разновидностью единиц синдемического, или экстрасегментного, плана), писал в этой связи: «К “промежуточным” и “двойственным” явлениям следует... отнести и так называемое свободное ударение. Чтобы выделить слово или ритмический такт, в сущности достаточно одного акцентуационного контура с раз и навсегда фиксированным местоположением вершины... Там, где язык располагает акцентуационными контурами, различающимися местоположением вершин в слове, возникает избыточность, которая может быть использована в несвойственных синдеме целях», подобно тому как множественность фразовых акцентов преодолевает свою функциональную избыточность, когда контуры, «выделяя своей вершиной определенные слова... приобретают чуждую синдеме синтаксическую функцию “ремизации”» [там же, с. 190–191].

Стремление заполнить функциональные лакуны в языке, преодолеть избыточность случайного созвучия, характерно и для фоносиллабемы. Однако она не только вступает в «диалогическую игру» с морфемой, основанную на внутрисловесной подвижности созвучия, но и стремится мобилизовать функциональные возможности подвижного акцента, используя просодическую гибкость, пластичность слова в языке флективного строя с учетом и морфологизованности русского ударения, и перспективы собственной морфологизации.

Ср. в тексте с необычайно плотным фоносиллабическим плетением (да простят меня те, кто для кого это стихотворение не предмет «мелкоскопного» разбора, особенно потому, что он всегда упрощает и что-то навязывает в отличие от естественного непрерывного чтения):

Как обещало, не обманывая,
 Проникло солнце утром рано
 Косою полосой шафрановою
 От занавеси до дивана.

Оно покрыло жаркой охрою
 Соседей лес, дома поселка,
 Мою постель, подушку мокрую
 И край стены за книжной полкой.

<...>

Прощайте, годы безвременщины!
Простимся, бездне унижений
Бросаящая вызов женщина!
 Я – полеГВОего сраженья.

Прощай, размах крыла расправленный,
Полета вольное упорсТВО,
 И образ мира, в слове явленный,
 И ТВОрчесТВО, и чудОТВОрсТВО.

(Б. Пастернак. Август)

Приведенный пример (2 строфы начала и 2 строфы финала стихотворения), конечно, повод для специального анализа на фоне семантических соотношений словесных рядов и в связи с композицией текста в целом. Особенно заметна роль дистантных повторов, игра переносов ударений (метатонии) на фоне звукового параллелизма.

Эквифония постоянно требует преодоления в метафонии, тем самым провоцируя ее появление. Очевидно, что, предсказуемые (в рифме), и непредсказуемые (внутри строки) повторы не могут быть функционально торжественными. Последние, конечно, имеют большую композиционную и семантическую свободу и, будучи освобождены от обязательства уподоблять финальные, наиболее грамматичные части синтагмы, естественным образом тяготеют к «корневой диалектике». Вместе с тем игра совпадений-несовпадений фоносиллабических и морфемных границ, часто актуализируется не только внутри строки, но в рифме. В.Я.Брюсов, как известно, видел «основную задачу» рифмы в том, чтобы «отмечать сходным звучанием определенное место... в метрических и эвфонических звукорядах» [Брюсов, 1924, с. 400] (разрядка наша. – Г.В.). На-

блюдения над строением фоносиллабических рядов подтверждают, что конечные и неконечные, рифменные и нерифменные созвучия в стихе образуют одно целое.

Следует напомнить, что Ю.Н. Тынянов, осознавший и наметивший многие необходимые принципы исследования звуковой организации стиха, видел различие рифмы и инструментовки в том, что «действие первой основано на единстве ряда, а второй – на тесноте ряда» [Тынянов, 1993, с. 94], однако приоритет динамической, динамизирующей функции и для первой, и для второй, был для него очевиден. Это касается и случаев, которые Тынянов относил к области «звуковых метафор». Его знаменитый пример из Пушкина:

И в **су**му его пу**ст**ую
Суют гра**мо**ту дру**г**ую

(выделения наши. – Г. В.), где основную организующую роль он отводил консонантно-вокалическому сцеплению *су* [там же, с. 96], а мы выделим также более сложные фоносиллабические соединения (*су* – *ус(У)* – *сУ*; *стУйу* – *сУйут*; *тгРА* – *дрУг*), свидетельствует как раз о нерасторжимости рифменных и нерифменных повторов (в данном случае – с эффективным метафоническим подхватом *сУйут* – *стУйу*, выворачивающим последовательность (едва ли не в полном согласии со смыслом: *другую* – ‘по-другому’), на фоне формальной бедности рифмы: *Уйу* – *Уйу*. Д. Самойлов, осмысливая при подготовке второго издания своей книги о рифме идеи «Поэтики слова» В.П. Григорьева сделал важное в этом смысле замечание: «Паронимия в приложении к рифме оказывается частным случаем и воспринимается как естественное развитие полноты созвучия. На деле паронимия, как она понимается лингвистической поэтикой, является следствием каких-то более объемных звуковых процессов в стихе и может прочно связать эти процессы с состоянием рифмы» [Самойлов, 2005, с. 375].

В качестве примера метафонического «извития» текста приведем строфу Ф.И. Тютчева, ограничившись выделением акцентно и инверсивно преобразуемых фоносиллабем и ФК:

Кончен пир, умолкли хоры,
 Опорожены амфоры,
 Опрокинуты корзины,
 Не допиты в кубках вины,
 На столах венки изматы, –
 Лишь курятся ароматы
 В опустевшей светлой зале...
 Кончив пир, мы поздно встали –
 Звезды на небе сияли,
 Ночь достигла половины...

Метафонические сцепления, охватывающие здесь сложно построенную строфу, в условиях «затрудненной» системы рифмовки «удерживающие» ее как целое, – операция, в конечном итоге воплощающая «форму символического преобразования языка, которая отражает существо поэтической речи и которая еще нуждается в раскрытии», будучи «лишь заложена в структуре литературно-художественного произведения» [Виноградов, 1980а, с. 254].

§ 9. Звуковой повтор и границы синтагмы.

Лексикализованные и фразеологизированные типы эквифонии и метафонии (тавтограмма, спунеризм, звуковое растяжение слова, палиндром и смежные приемы)

Строение звуковой цепи текста определяется не только характером формально-комбинаторных отношений повторяемых звуковых единиц и групп, но и их позицией по отношению к образованиям более крупного формата – структурным и коммуникативным целым, значащим сегментным единицам (морфемам, словам, словосочетаниям, предложениям), и отрезкам, специально сегментируемым (строке, строфе в стихотворной речи, абзацу и композиционным частям в прозе). Вопрос о конструктивных единицах звуковой организации текста – неизбежно вопрос о «рамке», структурном фоне, на котором они выделяются и делаются ощутимыми в своей организующей роли.

Рассмотрение любой речевой единицы как синтагматической целостности неизбежно приводит к вопросу о перцептивно и диагностически наиболее важных,

выдвинутых, участках контура суперсегментных и, шире, экстрасегментных образований – точках, своеобразно заведующих речевым целым и регламентирующих распределение повторов.

Общеизвестно, что для восприятия текста как целого наиболее важны, с одной стороны, его начало и конец, а с другой – эмфатически выделенные части – его кульминирующая вершина, которая часто создается наибольшим напряжением во взаимодействии его основных семантических полюсов, в частности – сюжетной кульминацией. От структурированности этих точек зависит восприятие текста в целом. Вопрос о «сильных точках» между тем касается любых линейно целостных единиц языка и речи. Само понятие силы и слабости, «динамической выдвинутости», «опорности» тех или иных участков контура, – как правило, относится к некоторой наиболее обобщенной модели построения синтагматических единств, которая в конкретных случаях наполняется очень различным содержанием и может быть в самом общем плане связана с понятием «психологического акцента».

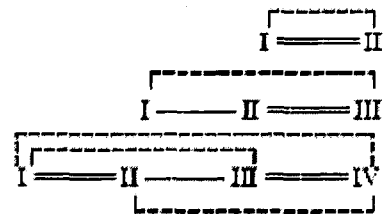
Интонация (и просодика вообще) как инвариантная модель, взятая в известном ее отвлечении от конкретной акустико-произносительной реализации, привлекала А.А. Реформатского, который цитировал и использовал в качестве эпиграфа к работе «Пролегомены к изучению интонации» слова Б.В. Томашевского: «Нас интересует лишь интонация, сопутствующая распадению фразы на обособленные периоды... Совершенно в стороне остается как интонация эмоциональная, так и интонация “логического ударения”» [Томашевский, 1929, с. 277]. Ср.: «Вне звуковой материи не может быть “слова”, т. е. речевой репрезентации языка, но лингвист исследует не самоё “природную материю”, а ее семиотическое использование в акте коммуникации» [Реформатский, 1975, с. 15].

Бодуэн де Куртене указывал на «большую психическую значимость начала слова, которое как бы его возглавляет» [Бодуэн де Куртене, 1963, II, с. 172], а Щерба – на «своеобразный психический акцент», который выделяет начало слова и вообще всякое начало в речи [Щерба, 1962, с. 101; ср. Зубкова, 1990, с. 116]. Приходится еще раз вспомнить первое из оснований «заумного языка»: «первая согласная простого слова управляет всем словом – приказывает остальным» [Хлебников, 1986, с. 628]. Сформулированный Тыняновым «принцип семантиче-

ского выдвигания конца ряда» – строки – также фактически оперирует понятием психологического акцента.

Используя тот же образ «управляющего» начала слова, что и Бодуэн и Хлебников, Б.В. Томашевский в качестве такового выделяет не начало слова, а ударный слог: «У русского ударения есть еще организационная роль объединения вокруг себя неударных слогов того же слова, подчинения их себе. Слово представляет собой обособленную группу звуков, как бы “управляемую” ударением. Ударение разделяет слово на две части – на слоги предударные и послеударные, которые отличаются друг от друга по характеру произношения. Русская речь не агглютинативна, т. е. не представляет собой ряд слогов, среди которых некоторые ударны, некоторые неударны. Слова не сливаются между собой. Границы слов мы твердо “слышим”, и представление об ударении сопоставляется у нас только на фоне восприятия расчлененности речи на слова...» [Томашевский, 1929, с. 15].

Значимость и психологическая выделенность маргинальных частей синтагмы общеизвестна. При произнесении она проявляется, в частности, в отмеченности начальных и конечных границ ударными в синтагме, их мелодической выделенностью [Златоустова, 1981, с. 63]. Фразовая просодика определяется, согласно Т.М. Николаевой, независимо от «словесного наполнения» фразы «правилами соотношения сильных и слабых точек» контура [Николаева, 1977, с. 245]: сильные позиции контура фразы (синтагмы) – начало и конец, а его слабая позиция, обнаруживающая «смазанность» проявления просодических признаков – середина [там же, с. 93–100].



В свою очередь, механизм «единства и тесноты стихового ряда» проясняют исследования синтаксической структуры стиха, проведенные М.Л. Гаспаровым и Т.В. Скулачевой, которые подтверждают факт ее двухполюсной организации и показывают, что маргинальные части основной синтагматической единицы стихотворной речи – строки – также являются наиболее сильными ее участками в том смысле, что обнаруживают тенденцию к наиболее сильной синтаксической связанности. «Наиболее высокой частотой и постоянством синтаксических связей характеризуется последнее двусловие», а по степени «синтаксической связанности в

двусловиях, трехсловах и четырехсловах русского 4-стопного ямба» строка дифференцируется согласно приводимой авторами схеме («двойные линии изображают наиболее сильную частоту связей, простые линии – умеренную, прерывистые линии – наименьшую частоту») [Гаспаров, 2001б, с. 137; ср. Гаспаров, Скулачева, 1999, с. 93–101].

Между представлениями о двух «управляющих» началах синтагматического целого – маргинальных частях контура и его акцентной вершине – нет существенного противоречия, они совмещаются, хотя природа «отмеченности» маргинальных участков контура и его акцентуационного центра, вероятно, различна [см. Венцов, Касевич, 1994]. Линейное целое в языке создается повышенной осязательностью его кульминирующего центра, который отвечает прежде всего за волнообразно-непрерывный характер означающего, с одной стороны, и его «инициало-финалей», отвечающих за членение речевого потока (где делимитация неотделима от внутренней организации) – с другой. Финали осязательны прежде всего в препаузальной позиции, что объясняет природу рифменного повтора именно как повтора синтагматически конечных созвучий. Начальный же слог (не буква – она может актуализироваться лишь как показатель «словарной» атрибуции) – сильнейшая точка просодической структуры изолированного слова [Николаева, 1977, с. 60; и др.], пик его интенсивности.

Применительно к изучению композиционно-звуковой организации текста вопрос о сильных точках синтагмы превращается в вопрос о наиболее активно соотносимых участках звуковой цепи синтагматических единиц. Ф. де Соссюр, исследуя звуковые повторы, подчеркивает перцептивную беспомощность отдельного звука в слове, что приводит его, с одной стороны, к идее дифона как ядерного участка звуковой цепи, служащей основой для повторения, а с другой стороны – к идее «манекена», своеобразного звукового каркаса – «скелетной структуры» слова, в состав которой должен включаться инициальный или финальный элемент. Представление об основных звуковых «распространителях» слова складывается прежде всего как картина соединения некоторого ядерного элемента (дифона) и одного из маргинальных элементов слова, «когда, если дан дифон, то монофон уже не может быть предметом выбора, но задан уже своим положением начальной (или конечной) буквы слова» [Starobinski, 1971, с. 49]. Пафос соссюровского подхода к зву-

ковой репрезентации слова прослеживается достаточно явно: звуковыми распространителями слова не могут быть одиночные согласные, а если они актуализируются, то только благодаря тому, что занимают маргинальную синтагматическую позицию и/или соотносятся с некоторой ядерной звуковой частью слова – любым контактным звукосочетанием.

В настоящей работе, как это подробно обсуждалось выше, в качестве ядерной части рассматриваются звук или звукосочетание в их отнесенности к слогаобразующему стрижню (гласному), т. е. фоносиллабическое единство, выделяемость которого обеспечивается внутренней структурой повтора, его опорой на слоговую и акцентную организацию речи (притом что, в отличие от соссюровского подхода, в качестве представителей слова в тексте рассматриваются не только ударные фоносиллабемы и ФК). Однако нельзя пройти мимо тех звуковых элементов, структурная значимость которых обусловлена не внутренним их ассоциированием в составе фоносиллабических цепей, а внешними факторами звуковой ассоциативности, т. е. соотнесенностью с контурами, большими, чем слоговой.

Понятно, что первым из этих факторов оказывается просодическая структурированность слова, предопределяющая значимость положения звукового элемента по отношению: 1) к границам и 2) акцентной вершине – «силовому центру русского слова» [Черемисина, 1989, с. 76].

Роль ударения отчасти рассматривалась выше в связи с понятиями ассонанса, аллитерации и рифмы. В контексте воздействия внешних, позиционных условий звуковой ассоциативности следует подчеркнуть: ударная фоносиллабема не только обладает психологическим преимуществом перед безударной и получает возможность, при повторе меняя акцентную характеристику (уходя «в тень» и вновь возвращаясь под ударение), активизировать механизм обманутого ожидания в тексте, игру фоносиллабем в их «колеблющихся» акцентных признаках, но и оказывается способом форсированного выделения слова среди других в том случае, когда повторяемая его часть ударна.

Вместе с тем, с учетом кульминативной функции ударения, можно предполагать, что такое выделение в первую очередь обращено все-таки не к лексической единице как таковой, а к той роли, которую она выполняет в составе более

крупных синтагматических целых. К числу таких повторов относится рифма, которая в русском стихе отмечает не столько финали слов, сколько их акцентные пики, причем не в слове как таковом, но постольку, поскольку это слово способно стать завершающим в строке. Иными словами, рифма ориентирована на концовку слова лишь постольку, поскольку она может стать концовкой стихового ряда, финальная граница которого ощутима не сама по себе, а по ее слоговому отстоянию от последнего ударения. Так же привязана к ударению и аллитерация: выделяя прежде всего подступы к ударной гласной, она приобретает способность подчеркивать начальную границу слова лишь там, где ударный слог закреплен за началом слова, а не потому, что она призвана собственно подчеркивать его инициаль. Аллитерация, как и рифма, прежде всего «собирает» слово, стягивая его звуковой состав к просодической вершине.

Иную функциональную перспективу имеют маргинальные, прежде всего инициальные, повторы. Тот факт, что с усилением аналитических тенденций в стихе усиливаются инициальные повторения и вообще наблюдается сдвиг звукоассоциативной области слова «влево», свидетельствует о привязанности инициального повтора к слову как относительно автономному, синтагматически отграниченному звуковому и смысловому целому¹.

Конечно, особенно ярко это обстоятельство сказывается там, где инициальный повтор, обеспечивающий усиленное выделение-членение, составляют ударные фоносиллабемы:

{Наяву ли | все? | Время ли разгуливать | }?
 {Лучше | вечно | спать, | спать, | спать, | спать
 И не | видеть | снов.
 | Снова – улица |. | Снова – полог тюлевый | },
 { | Снова, что ни | ночь – | степь, | стог, | стон }
 | И { теперь | и впредь }.

(Пастернак. *Конец*)

¹ Ср. яркую формулировку Р. Якобсона в связи с проблемой аллитерации: «Далекая от того, чтобы быть “филологическим фантомом”, цезура (или, лучше, “словораздел”, учитывая двусмысленность латинского термина) является жизненно важным элементом стиха» [Якобсон, 1996, с. 132].

(Схематическая разметка текста в зависимости от типа звукового повтора здесь использует следующие знаки: 1) левосторонний угол указывает на делимитативное действие инициального эквифонического повтора; 2) правосторонний – на действие эквифонических маркеров финальной границы слова и синтагмы (рифмы в первую очередь), вместе с первым типом повторов создающих «жесткое» обрамление сегментов текста; 3) фигурные скобки – на «мягкое» выделение-объединение сегментов, обеспечиваемое метафонией: здесь, особенно, в Ули – Улив – ваУл – Улев; тепЕр – ипрЕд.)

Здесь, вообще, остаются непроясненными несколько важных формальных моментов. Главный из них – вопрос способности отдельного инициального согласного выступать самостоятельным экспонентом слова.

Если аргументом в пользу положительного ответа считать устойчивую традицию употребления термина «аллитерация» применительно к русскому стиху, когда аллитерирующим считается повторение согласного в абсолютном начале слова, то очевидное функциональное сходство «аллитерации гласных» с «аллитерацией согласных», о котором говорилось выше, заставляет признать, что абсолютно-начальная позиция в слове любого звука может стать основанием для повтора слов, хотя фактор инициальности, как видим, не изолирован от фактора ударности и может в какие-то моменты отступать перед ним. Ср. в том же стихотворении Пастернака: Листьям в августе, с астмой в каждом атоме, / Снятся тишь и тьем... (А- А- А-; а в срезе аллитерации, которая вовсе не привязана у нас к началу слова, – Ис – Ав – Аст – Ат). Так или иначе, позиция как фактор ассоциации для параплазма остается первичной, а ее заполнение – фактор вторичный.

Художественная практика В. Хлебникова, теоретика «управляющей» начальной согласной, обнаруживает, что «приказывающей силой» обладают фактически любые инициалы (ср. «Азы из Узы» и т. п.). С этой поправкой следует рассматривать и соответствующие положения его теории: «Слова, начатые одной и той же согласной, объединяются одним и тем же понятием и как бы летят с разных сторон в одну и ту же точку рассудка», из чего следует, что «если взять слова чаша и чеботы, то обоими словами правит, приказывает звук Ч. Если собрать слова на Ч: чулок, чеботы, черевики, чувяк, чуни... то видим, что все эти слова встречаются в точке следующего образа. Будет ли это чулок или чаша, в обоих случаях объем одного тела

(ноги или воды) пополняет пустоту другого тела, служащего ему поверхностью. Отсюда чара как волшебная оболочка, сковывающая волю очарованного – воду по отношению чары, отсюда чаять, то есть быть чашей для вод будущего. Таким образом, Ч есть не только звук, Ч – есть имя, неделимое тело языка» («Наша основа»). Иными словами, и «Чуждый чарам черный челн», и «четыре черненьких чертенка» основаны на повышенной роли инициалей – «стартовых» элементов сегментно-просодической структуры слова – как семантических маркеров, позволяющих считать единоначатие слов основанием для объединения их в единую поэтическую парадигму [ср. Панов, 1971; Григорьев, 1984].

Кроме того, тезис об «управляющей» роли инициального элемента слова в тексте требует двух существенных уточнений:

1. Поскольку инициальная часть слова выступает как «открывающая» часть его сегментно-просодического контура, конститутивным фактором становится расстояние, отделяющее ее от акцентной вершины слова, а также от его «закрывающей» – финальной части. Это расстояние измеряется количеством слогов, а также их большей или меньшей консонантной насыщенностью. Поэтому из предложенного Хлебниковым ряда наиболее сильными коррелятами окажутся *чулОк – челнОк – чехОл; чАша – чАра* (по сравнению с *чулОк – чАн – черевИчки* и т. п.). Эквифония слов (*челнОк – чеснОк*) еще увеличит их ассоциативную силу. Сходство инициалей всегда может быть эффективно поддержано сходством медиальных и финальных частей, структурно-слоговой и акцентной эквиритмией и эквифонией слов. На этом, в частности, основана аналитическая лексикализованная рифма, широко распространенная в идиостилях поэзии XX века, автономизировавших слово, и восходящая к народно-стиховой рифме: Шуба собóлья, а другая сомóвья... Сундук один с бельем, а другой с бельмом (Роспись о приданом).

2. Инициальная часть слова есть не отдельный его звук, но инициальная часть его слоговой (фоносиллабической) последовательности. Даже там, где начальные слоги не уподоблены по структуре (гетероритмичны), как в популярном примере «аллитерации» – пушкинском *Печальный пасынок природы*, соотносимыми являются не начальные согласные сами по себе, но инициальные слоги, имеющие сходные консонантные начала. Иными словами, фоносиллабический принцип звуковой ассоциативности действует и здесь. Об этом свидетельствует распространи-

мость инициальных повторов на слог и слоги, «в глубь слова»: *Корзина*, *картина*, *картонка*. Но в еще большей степени о способности именно начальных фоносиллабем выступать экспонентами слова как семантической единицы свидетельствуют инициальные метафонические повторы. Самые яркие примеры такого звуко-смыслового соотнесения слов, возможно, дала не аналитически ориентированная поэзия XX века, но традиция декламативного стиха предыдущих двух столетий. Употребление этого приема (по всей вероятности, сознательное) демонстрирует Пушкин во второй, витийственной части «Деревни»:

Не видя слез, не внемля стона,
 На пагубу людей избранное Судьбой,
 Здесь *Барство* дикое, без чувства, без закона,
 Присвоило себе насильственной лозой
 И труд, и *собственность*, и время земледельца.
 Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
 Здесь *Рабство* тощее влачится по *браздам*
 Неумолимого Владельца.

Поскольку оба отмеченные повтором абстрактные существительные *Барство* и *Рабство* у Пушкина, соотносящие корни *барин* – *раб*, не только поставлены в логически и ритмико-синтаксически параллельное положение, но и выделены прописной буквой как ключевые и семантически взаимосвязанные и противопоставленные понятия, такой повтор инвертируемых фоносиллабем может считаться умышленно нацеленным (во всяком случае – в этом стихе) на звуко-смысловую взаимореферентацию и взаимопроектицию лексических единиц. Между тем ничто не помешало Пушкину, в «нарушение» этой логической строгости и стройности, включить их в ряд, где связанными оказываются уже другие, не столь семантически определенно ориентированные инициальные повторы в той же строфе: *избранное* – *Рабство* – *присвоило* – *Барство* – (влачится по) *браздам*, где, однако, можно видеть предикативное развитие заданной основным сопоставлением темы. Если убрать из этого ряда *Рабство* на том основании, что этому слову «приказывает» Р, а не Б, вся конструкция разрушится, поскольку держится она на соположении слов не по признаку общей начальной согласной, а по признаку общей начальной фоносиллабемы.

Фоносиллабическую природу инициальной ассоциации слов в тексте и значимость соотнесения звукового строения начала слова с его ударной частью,



структурно-слоговой и просодической структурой слова в целом подтверждают наиболее устойчивые приемы звуковой организации текста, опирающиеся на ассоциативность маргинальных частей словесного и фразового контуров, – лексикализованные и фразеологизированные типы повторов.

Известен, хотя и очень мало исследован, феномен спунеризма – бессознательной оговорки или ее умышленной игровой имитации, при которой два контактно расположенных слова во фразе «меняются» инициальными частями¹. Учет фоносиллабического фактора позволяет заметить, что в случаях спунеризма речь не идет об «обмене начальными согласными», – подобные образования возникают там, 1) где инициали слов имеют общую или соотносительную слоговую структуру; 2) где слова полностью или частично совпадают по своей ритмической модели; 3) где эквиритмия факультативно усилена эквифоническим заполнением начальных частей или слов в целом. Иными словами, необходимым условием создания спунеризма является эквиритмия финалей и/или слов в целом.

Так, спунеризм Забил снаряд я в тушку Пуго ← Забил снаряд я в пушку туго (Л.) образуется за счет ритмического сходства слов (ударение на первом слоге) и вокалической эквифонии инициалей (тУ – пУ); кудреватые Митрейки, / мудреватые Кудрейки (Маяк.) – за счет структурно-слоговой эквиритмии и эквифонии инициального двуслога, при метатоническом сдвиге (кудре – мудрЕ); Глубокоуважаемый вагоноуважаемый./ вагоноуважаемый глубокоуважаемый (С. Маршак) – за счет эквиритмии трех начальных слогов.

В 1924 году вышел сборник поэтов-конструктивистов с названием «Мена всех» (см. илл.), обращаемой исходной конструкцией для которого послужило название

¹ В. Собковяк, исследовавший фонологические правила инициальных подмен в случайных и игровых спунеризмах, показал, что «метафонология» спонтанного и умышленного спунеризмов существенно различна [см. Sobkowiak, 1990; 1991, p. 58–75].

пражского сборника национал-большевиков «Смена вех» и одноименного парижского еженедельника 1921-22 годов.

Механизм преобразования в этом заголовке несколько сложнее: в качестве стречневого элемента, обеспечивающего «взаимопроникнутость» (выражение А.Ф. Лосева) слов, выступает общий ударный гласный (ударная фоновиллабема Е): при наличии ритмической общности (начального ударения в словах) структурно-слогового параллелизма здесь, однако, нет.

Скорее, такая подмена подтверждает, что, в соответствии с данными экспериментов по восприятию [Чистович и др., 1965, с. 153], слог смЕ психологически расслаивается на сЕ и мЕ, а слог всЕ – на вЕ и сЕ. В терминах фоновиллабического описания это можно представить так:

$$с-Е + мЕ \geq смЕ \leftrightarrow всЕ \leq в-Е + сЕ$$

Простого «изъятия» и включения одиночного согласного, конечно, и здесь не происходит.

Спунеризм – это фоновиллабический хиазм инициалей компонентов словосочетания. Ср. оговорки: Два молокетика пака ← два пакетика молока (дополнительный стимул – сходство финалей); Два роста метром ← два метра ростом (осн. стимул – структурно-слоговая эквиритмия инициалей); Два медра валины ← два ведра малины (доп. стимул – контактная диссимиляция эквиритмичных в-образных фоновиллабем вА – ве). Частотность оговорок в соединениях числительного *два* со словосочетанием, видимо, имеет и грамматические причины.

Особо можно выделить группу метафонических спунеризмов: Лайф алит ← Альф дает (лА – Ал); О добре борьба и зла ← О борьбе добра и зла (обрЕ – орбА ← орбЕ – обрА или обр – бор(б) ← бор(б) – обр); ободряем ← одобряем. Ср. у соврем. поэта (в названиях двух идущих одно вслед за другим стихотворений): Дубущее/будущее и Будущее/дубущее (А. Витухновская) (метасиллабограмма) в инициальных ФК: дУбу – бУду).

Ср. игровые спунеризмы-ослышки: Бронетемкин «Поносец»; Цивильный серюльник; Байкодром «Космодур». Игровая ослышка *Бахчисарайский сарай* интересна тем, что слово *бахчисарайский* в русле народной этимологии семантизируется как сложное, в результате появляется возможность мены фоновиллабического комплекса одного слова на серединный ФК (начальный для второй

части) другого, сложного слова: Бахчифонтанский сарай – Бахчисарайский фонтан. Здесь – уже один шаг до морфологического (Крепче за шоферку держись, баран! – перестановка инициальных корней) и лексико-синтаксического хиазма (В каждой доле есть правда шутки – метатеза синтаксических объектов), притом что фактор эквиритмии переставляемых элементов сохраняет свою силу (шофЕр – барАн; дОля – шУтка). В последних случаях требование контактного расположения взаимозамещающих элементов снимается: возможно, это связано именно с переходом хиазма на новый языковой уровень и может служить показателем такого переключения.

Итак, инициальная часть слова – если не «управляющая» его часть, то, во всяком случае, синтагматически выделенная и в силу этого повышающая функциональный вес и степень самостоятельности начальных фоносиллабем и ФК.

Соотнесенность словесных инициалей в речевой цепи с помощью звукового повтора, имеющая фоносиллабическую основу, в наиболее простом случае приводит к образованию тавтограммы – контактного повтора инициальных фоносиллабем. Степень эквифонии здесь может быть различной – от полного совпадения субстанционального заполнения слога (Корзина, картина, картонка (С. Маршак); ср. в пословице – Больному да дорожному пост не писан) до частичного, с возможным нарушением слоговой эквиритмии (Печальный пасынок природы (П.)). Неизменность абсолютно-начального согласного или консонантного кластера инициальной фоносиллабемы – необходимое требование тавтограммы: | Гром ли | гремит? | Гроб ли несут? | Грай ли висит над просторами? / Что ворожит над головой неугомонный галдеж? (О. Чухонцев)

Тавтограмма – не единственный способ усиления взаимодействия маргинальных частей слов с помощью звукового повтора. Возможны также инициально-финальные повторы. Ср. в пословицах и поговорках: **Вера** животворит; **Борода** глазам замена; **Бранное слово** на **гнев** наводит (эквифонические); **Ветром** море колышет, **молвою** – **народ** (метафонический).

Фактор выделенности словесной инициали, очевидно, делает ощутимыми и такие повторы, при которых повторяемый сегмент лишь в одном случае занимает инициальное положение, а второй «спрятан» в середине слова (инициально-медиальные). Таковы, в частности, известные звуковые корреляты черт – чер-

ный – кочерга в фольклорных паремиях и поэтических текстах: Ни Богу свечка, ни черту кочерга; Черный конь прыгает в огонь (отгадка – *кочерга*; О. Брик указал здесь и на полную слоговую «аббревиатуру» высказывания в слове-отгадке: *ко* – от *конь*; *га* – от *прыгает*, что соответствует фоносиллабической трактовке звукового повтора и противоречит его «консонантной» версии, предложенной Бриком). Ср. *Богу угождай, а черту не перечь*. В поэтических текстах: Но как черная железная нога... кочерга (Чук.).

Инициально-медialные повторы, как прямые, так и метафонические, часто нацелены на соединение ФК с корневой морфемой, что позволяет семантизировать (поэтически этимологизировать) имена собственные: *Варвара* мне тетка, а правда сестра; Не *всякому Савелью веселое похмелье*; *Мели, Емеля*, твоя неделя. Ср. в совр. поэзии: *Мелет Емелька, да Стенька дурут...* (Т. Кибиров); *Архип охрип, Емеля мелет, / горячка плакать не умеет...* (Б. Кенжеев); *Что-то там про себя, как Емеля, мелю...* (Б. Горзев).

Вместе с тем инициально-медialные повторы неизбежно перестают выполнять функцию поэтической делимитации слова: подчеркивание словесной границы, наиболее ярко проявляющееся в тавтограмме и спунеризме, уступает здесь место фоносиллабическому взаимодействию корней, и фактор морфемных границ становится важнее фактора границы слова.

Поэтическое языковое мышление, очевидно, достаточно четко осознает слово в его границах, где инициальная и финальная части образуют своеобразные скобки, в которые «вписано» слово в целом. Звуковой повтор может подчеркивать эти скобочные элементы – одновременно начальный и конечный. В этом случае «внутренние» части слова обычно контрастируют или по звуковому наполнению, или по ритмической организации. В частности, имеет место своеобразное «растяжение» или «сжатие» слова. Этот прием часто использует К. Чуковский среди других приемов словесно-звуковой игры: «Ой вы, бедные сиротки мои, / Утюги и сковородки мои!...»; Бараны, бараны / Стучат в барабаны! Возможен и обратный прием – «стяжение»: Не попотеешь – не поешь (посл.). При этом звуковой повтор в одном из случаев может располагаться не строго на границе слова: Странноприимными устами / И небрезгливым языком! (Языков); В свои предательские мненья / И святотатственные сны! (Языков);

эффект становится особенно ощутим при большом различии слов по слоговой длине.

От звукового растяжения слова словом – прямой путь (1) к звуковому растяжению слова словосочетанием и, наоборот, (2) звуковому стяжению словосочетания в слове; а также (3) к звуковой перифразе – замещению одного словосочетания другим, созвучным. В таких случаях, по выражению Ю.Н. Тынянова, «слово разрастается в словесную группу» – группу синтагматически целостную – или создается компрессия непрерывного словесного ряда в слове (ср. приемы удлинения/сокращения отрезков, в терминологии А.К. Жолковского [Жолковский, Щеглов, 1996, с. 80–84])¹.

Эта техника известна и русской поговорке, и скоморошьему стиху, и книжно-поэтической традиции. Стяжением и звуковой перифразой, в частности, организованы некоторые строки «Росписи о приданом». Стяжение:

- сорок сороков собачьих окороков ($\{сорок \cap сороков\} \leq \{собачьих окороков\}$);
- близь Марьиной роши, где лежат казенные мощи (в упрощенном виде конструкция дает звуковое стяжение: $\{Марьиной роши\} \geq \{мощи\}$; с учетом метафонического соединения конструкция читается как звуковая перифраза: $\{Марьиной роши\} \geq \{казенные мощи\}$).

Тот же эффект:

- Липовые два котла, да и те сторели до тла (стяжение: $\{два котла\} \geq \{до тла\}$; звуковая перифраза-растяжение: $\{два котла\} \leq \{да и те сторели до тла\}$).

Ср. растяжение в книжно-поэтической речи (здесь – *росс* и *русский*): Еще ли р о с с / Больной, р а с с л а б л е н н ы й к о л о с с (П.); Чтобы закончить путь, / Р у с с к и й, р а в н и н н ы й, п л о с к и й, / Н а д о мне д о т я н у т ь / С т а р ы х с т и х о в наброски (Межиров). Восприятие слов и словосочетаний как вписанных в единую «звуко-

¹ Ср. яркую характеристику этого типа движения при описании одного из имен у П. Флоренского: «Это, в общем, – стремление вверх (effort supérieur), которое причиняет растяжение, удлинение, расслабление; это неведомая сила, которая разрывает связи тел, вытягивая их, разбивая, обращая в лоскутья, или еще растворяя (развращая) и расслабляя их чрезмерностью» [Флоренский, 1993, с. 178].

вую рамку» подкрепляется их синтаксическим соположением, грамматическим параллелизмом, например при «перекодирующем» приложении: Но предка, плоскогубого хамита, / Как оспу перенесшего пески... (Паст.). Ср. сжатие словосочетания в слово: Уже он много дум свободных, / И много чувств, и много сил / Святых, родных, своенародных, / Восстановил и укрепил (Языков). Энергия звуко-смыслового анализа слова, заключенная в такого рода приемах, делает их важнейшим инструментом поэтической этимологии и анаграммы (гипограммы) (см. подробнее гл. 6, §§ 3–5).

Рядом с образованиями такого рода, как тавтограмма и спунеризм, находятся фоносинтаксические параплазмы, этимологизирующие эквифонические образования, поддержанные двучастным синтаксическим параллелизмом, характерные для современной техники речевой игры: Есть еще порох в пороховницах и ягоды в ягодицах; Маникюр – медикам, педикюр – педикам; Митя идет на митинг, а Петя идет на петтинг; Отцы – крепитесь, матери – материтесь. (Типичной прецедентной синтаксической формой для такого рода текстов является структура политического лозунга или идеологической сентенции.) Здесь же – повторы в рамках синтаксического или морфологического хиазма, превращаемого в спунеризм: Мужчины, женитесь! Женщины, мужайтесь! Фактор начальной границы бесприставочного слова перерастает в фактор, обуславливающий морфологизацию инициальных ФК – игру корневых морфем, с вытекающими отсюда эффектами народной этимологии.

Эквифонические и метафонические повторы по-разному проявляют себя в связи с предпочитаемой позицией. Эквифонические повторы тяготеют к заполнению маргинальных частей, метафонические – в большей степени к организации ядерных участков речевых единиц, кульминируя и объединяя синтагматические целые. Согласно В.Н. Топорову, эхо, будучи «наиболее ранней и примитивной формой самореализации ответственности», уже «как чисто физическое явление... позволяет обратить внимание на позицию, в которой стоит искать подлинный ответ, так как эхо акцентирует прежде всего последнюю позицию, так как именно в ней тишина, молчание проявляют то, что им предшествует, или – в меньшей степени – начальную позицию, когда тишина, молчание предшествуют речи и появление ее (первое же слово) вызывает концентрацию внимания и

его особую восприимчивость-чуткость» [Топоров, 1994, с. 36]. Отчасти в продолжение этой мысли, можно сказать, что дивергентные повторения всегда сосредоточивают внимание на внутреннем устройстве сказанного, на главных, организующих моментах того, что находится между двумя «полосами тишины».

Рассмотренные выше случаи ориентированы на усиление значимости синтагматических границ слова и словосочетания. Существенно, однако, что внешние факторы, влияющие на распределение звукового повтора, могут сказываться и в обратном – в стремлении повторяемых ФК преодолеть словораздел, соединить, сплотить словосочетания путем одновременного захвата финальной части одного слова и инициальной части следующего: Как ни худы времена, а все не вымерли люди праведные (посл.). Ср. впервые отмеченное Бриком отворите мне темницу, / Дайте мне сиянье дня (Л.). Такое расположение повторяемых сегментов составляет особый случай, когда фактор границ слова учитывается именно в том отношении, что с помощью звукового повтора говорящий пытается объединить слова, сливая их в месте словесного шва. Ср. в приведенной выше строфе И. Одоевцевой: Над зеленой высокой осокой скамья, / Как в усадьбе, как в детстве с колоннами дом... Сосюр в таких случаях говорил о роли звуковых «внутренних перемычек» в стихе [Старобинский, 1989, с. 12].

Известно, что в тех языковых условиях, где аллитерация (эквифония ударных фоносиллабем) в силу постоянного начального ударения совпадала с тавтограммой и регулярно служила способом поэтической делимитации и объединения синтагмы – слова, полустипа, стиха, действовал обратный прием – трансцезурная аллитерация, с помощью звукового повтора синтагматически реорганизуемая речь по отношению к ожидаемому членению [Калыгин, 1986, с. 66–67]. Здесь так же, как при спаивающих повторах, присущая инициало-финальному повтору функция членения оказывалась подчиненной функции объединения поверх жестких синтагматических границ (ср. прием «перебрасывания через границу» в поэтике выразительности [Жолковский, Щеглов, 1996, с. 80–84]).

Метафония, действующая в рамках фразы и распространяемая на фразу целиком, очевидно, подсказывает возможность образования полностью симметричных, обратимых в звуковом (звукобуквенном) отношении выражений. Таким фразеологизированным типом звукового повтора является палиндром, как пра-

вило пренебрегающий междусловными границами и считающийся только с границами фразы, создавая в определенном отношении внутренне нечленимое или неоднозначно членимое целое.

Способность рекурсивного чтения, безусловно, лежит в основе творимой, в частности поэтической, речи. Частным случаем метафонии как звукового оборотничества слов является такая строгая организация речи, когда чтением «вперед» точно подсказывается чтение «назад» и конструкция приобретает визуальную симметричную форму. Случайные образования такого рода, например *Дом мод*,



предстают в творческом сознании как закономерные и значимые (ср. иллюстр.: логотип сайта <http://www.dommod.ru>), а их поиск составляет часть поэтического

ремесла. Однако «в норме» отыскание обратимого в речи не приводит к полностью «закрытым», исключаям всякое продолжение высказываниям.

Палиндром – метафония, доведенная до предела строгости, рационально осмысленная и поставленная на службу единичному фразообразованию. Задача создателя палиндрома – создание предикативной конструкции, с одинаковым результатом читаемой в обоих направлениях. «То же самое», однако, оказывается не совсем тем же: обратное чтение, требующее особо внимательного слежения за последовательностью букв, как правило, требует иного членения, линейного переразложения уже скомпонованных слов, отчего «дублирующие» друг друга фонографемы оказываются включены в разные лексические и грамматические единицы. Например, в палиндроме *Teamp taet* обратное членение делает лексически недостаточным первое слово и создает внутренний разрыв в слове *teamp*, которое теперь должно читаться как *team-p...* (*team-pma...*). Способность синтагматически раздвигать языковую субстанцию – несомненное поэтическое свойство палиндрома, притом что любое «побуквенное чтение» не способствует слитному восприятию звуковой цепи, особенно в стихе.

Знатоки палиндромов часто подчеркивают достигаемый этим приемом эффект «обратимости» речи, ее течения вспять. Эта возможность и обязательность обратного, встречного движения взгляда и слуха, однако, задается адресату палиндрома заранее в качестве психологической установки, основного правила иг-

ры и лишь отчасти подсказывается самим текстом (через конкретные метафонические ассоциации). Именно в этом можно усмотреть некую искусственность такого текста, даже насильственность его по отношению к нормальному восприятию речи. Возвращающее движение, своего рода «забегание назад» естественно и в качестве основного принципа культивируется поэтическим текстом, однако правила этой игры, в норме, задаются поэтическим произведением косвенно (например, формой членения речи на строки-периоды), а не навязываются как прилагаемая к жанру «инструкция». Между тем, как уже отмечалось выше, наиболее доступными в своей способности инвертированно соотносить начало и конец, «левое» и «правое» оказываются те палиндромы, где имеется дополнительная эквиритмическая и эквифоническая составляющая (Морда *казака за кадром* – каза|кАза|ка... или ка|закА|зака), т. е. устанавливается противоборство эквифонии и метафонии; а также те, в которых словоразделы при обратном чтении не сдвигаются (*Тарту дорог как город утрат*) или частично сохраняются (*Дорого небо, да надобен огород*). В случаях последнего типа слово приравнивается к повторяемому фоновиллабическому комплексу и между словами устанавливаются «зримые» метафонические отношения. Если упростить фразу, частично разрушив палиндром, например: *Тарту – город утрат* (*тАрту – утрАт*), то ее метафонический эффект и само устройство уже ничем не будут отличаться от того, что типично для поэтической речи. Таким образом, «сдвигология» палиндрома – его специфическое свойство, позволяющее приводить в движение поэтический механизм нехарактерным для поэзии, насильственным путем.

Магическое в палиндроме противостоит поэтическому в нем. Магия палиндрома, вероятно, заложена в его способности моделировать всеобщее как замкнутое на самом себе, провоцировать восприятие текста как самодовлеющего безысходного целого. Палиндром – пространство, свертывающееся в точке бифуркации, и одновременно точка, данная как окружность. Ю.М. Лотман обратил внимание на значимость «видения целиком» при чтении палиндрома, на которое указывал С. Кирсанов [Лотман, 1992а, с. 21]. (Интересно, что Кирсанов при этом говорит о «саморифмующихся словах»: «Со временем я стал видеть слова “целиком”, и такие саморифмующиеся слова и их сочетания возникали произвольно» [Кирсанов, 1966, с. 76].) Как магический знак, палиндром должен быть «ви-

ден целиком», но как знак поэтический – он «сукцессивен», требует быть пережитым как способ движения, течения речи. Поэтический эффект, который роднит палиндром со всеми другими формами метафоники, состоит в том, что переживаемое движение в одном направлении последовательно предсказывает путь возвращения к началу. Чем ближе читающий к концу палиндрома – тем ближе он к его началу. В этом смысле, восприятие палиндрома основано не на видении целиком и даже не на чтении «вперед» и «назад», а на таком однонаправленном чтении, которое в то же время становится чтением-возвращением.

«Безысходность» палиндрома в том, что прямой путь в нем предсказуемо равен пути назад («Умрешь – начнешь опять сначала...» Блока). Ведь путь возврата – уже иной, новый путь. Почему распространение получила не «обратная шифрограмма», когда справа-налево читался бы иной, новый смысл?.. Не потому ли, что главное в палиндроме – его замкнутость на самом себе, открывающая возможность угадать или услышать в начале логику конца? И эта логика, диктующая строение палиндрома, несравненно сильнее любой логики смысла, отчего большинство фраз-перевертней довольно бессодержательны, хотя формально правильны как предложения. Смысл палиндрома в его замкнутости и самодостаточности.

В отличие от палиндрома, поэтический текст требует возвращения для того, чтобы устремиться вперед и наконец обрести завершенность в состоянии неустойчивого равновесия, где закрытость всегда внутренне преодолевается способностью открываться навстречу читающему, его иным жизненным циклам, самой способности творчески домысливать и дописывать текст, в какой-то момент становящийся судьбой. Замкнутый в самом себе, аккумулирующий в себе магическую силу движения ради неподвижности, палиндром размыкается и «оживает» только в поэзии, представая здесь как частное и частичное выражение метафонической энергии текста, благодаря которой из замкнутого круга он преобразуется в спираль, цикл. В этом случае техника, лежащая в основе палиндрома, делает текст не воронкой, втягивающей в себя все живое, а пульсирующим целым, то вбирающим, то отдающим, – завершающим ради того, чтобы всякий раз открывать иное, новое начало. Звук, мечущийся в пределах палиндрома, бьющийся в палиндроме о стенки начал и концов, через стих

приобретает способность к неоднократному превращению, возрождению и перерождению в следующих жизненных и стиховых циклах, непременно так или иначе возвращающих к прежним.

ВЫВОДЫ

Осуществление звуковой ассоциативности и звуковой повторяемости в тексте регламентируется двумя типами факторов – внутренними (строение ассоциируемых сегментов) и внешними (позиционными), что позволяет проследить реализацию основных типов звуковой соотносительности в качестве текстообразующих приемов.

В аспекте действия внутренних факторов важнейшим фоном звуковой ассоциативности является сегментно-слоговая и ритмико-просодическая фактура речевой единицы, ее ритмический рельеф. Совпадение ритмических структур – эквиритмия – обуславливает возможность распределения звуковых единиц в «собственном русле», когда синтагматический параллелизм выражается в параллелизме ритмического строения (одинаковость акцентной организации, слоговой длины и слоговой структуры позиционных коррелятов). Так формируется эквифония.

Эквиритмия в чистом виде, не подкреплённая звуковым сходством сегментов, ощутима только в случае актуализации дополнительных – внешних, позиционных факторов. Существует эквиритмия, реализуемая в условиях периодической речи и возведенная в ранг закона текстообразования, – это метр и размер. В условиях «единоразмерности», углубляемой до структурно-слогового параллелизма, формируются системы эхообразных звуковых повторений, частью канонизируемых поэтическими традициями (аллитерация, рифма).

Рифма неразрывно связана с принципом эквиритмии и, как всякий эквифоничный повтор, является ее звуковым продолжением, способом субстанционального закрепления слогового и просодического параллелизма, что наиболее очевидно выражается в дифференциации мужских и женских рифм, открытых и закрытых финалей. В основе рифменного созвучия лежит единство слоговой и просодической структуры ассоциируемых сегментов, и это обстоятельство должно быть отражено в определении рифмы. На фоне эквиритмии осуществ-

ляется экспрессивная игра сходнозвучных асимметрично-слоговых финалей (в частности, открыто-закрытых рифмовок и «теневого» рифмовок в формально нерифмуемых двустипиях с мужским и женским окончаниями).

Эквиритмические и эквифонические параллели (судя по данным РАС, в первую очередь характеризующие обиходно-речевую звуковую ассоциативность) лежат в основе целого ряда речевых приемов, в числе которых – «ослышки», «переиначки», построенные по принципу ритмико-звукового калькирования; «подразумеваемые рифмы» в народно-пародийном острословии, приемы, обеспечивающие образование эквиритмических и эквифонических дублетов-вариантов в паремиях и «звуковую прецедентность» в интертекстуальных отношениях. В процессе развертывания текста эквифония – провокатор образования паратактических рядов словоформ, формирующих устойчивые и синтагматически несвободные цепочки (*слеп – глух – глуп* и т. п.).

Основными формальными типами эквифонии выступают ассонанс (монотонический и политонический) и консонантно-вокалическая эквифония, представляющая собою либо поддержанный сходноположными согласными ассонанс (укрепленный ассонанс, перерастающий в ассонансную рифму), либо диссонансный аллитерационно-рифменный повтор (не требующий сходного заполнения вокалических позиций), разновидностями которого являются одноконсонантная и кластерная аллитерация (левосторонне-опорная эквифония), диссонансная рифма (правосторонне-опорная эквифония, за исключением закрытой мужской рифмы, где ударный гласный находится в абсолютном конце синтагмы и требует аллитерационного укрепления слева) и охватывающая аллитерация (двусторонне-опорная эквифония), она же – внутрисловная (внутренняя) рифма.

Диссонансная рифмовка – важнейшее свидетельство того, что в основе аллитерационно-рифменной техники лежит слог как принцип соединения вокалической позиции и ее консонантного окружения. Гласные востребованы созвучием первоначально в качестве слогообразующих позиций как таковых (вокалических вершин в их отношении к консонантному окружению), и уже лишь затем – в том или ином фонемном качестве.

Русская аллитерация, как и аллитерация вообще, – не повтор отдельных со-

гласных, не «распыление» их по поверхности текста, но повтор позиционный, обусловленный структурой слога и просодикой слова. Аллитерация – это консонантно-вокалическая эквифония диссонансного типа, прежде всего – эквифония ударных слогов с постоянным предвокальным согласным и свободой гласных, которые представлены как слоговая вершина (вследствие чего в абсолютном начале слова эффект повтора возникает даже там, где предвокальный согласный равен нулю, а гласные меняются, – при так называемой аллитерации гласных).

Рифма и аллитерация – две стороны одного явления, две тенденции, реализующие единый фонико-ритмический механизм в различных системах стихосложения в зависимости от подвижности или постоянства ударения в просодике слова.

Иное качество придает тексту метафония. Акцентно и инверсивно варьируемые фоносиллабические комплексы, создающие метафонию, ориентированы на связывание, плетение словесных рядов в рамках синтагматических целых, на отыскивание субстанционального сходства значимых словесных частей – морфем. Основными условиями метафонической ассоциации речевых единиц являются постоянство звукового наполнения ассоциируемых сегментов (общность состава фонографем) и их внутренняя компактность. Метафония опирается на требование субстанционального постоянства и снятие требования сегментно-слогового и ритмического параллелизма (эквиритмии) ассоциатов и действует как своеобразный способ синтагматического «выворачивания» звукового ряда, «вращения» (выражение В. Хлебникова) слова и его частей. Сама фоносиллабема становится ощутимой как синтагматически целостная единица звукового повтора там, где ее составляющие соединяют непрерывное расположение с механизмом контактной инверсии, который, проявляясь также и в виде лексико-синтаксических инверсий, выступает универсальным языковым средством повышения внутренней спаянности синтагматически цельных конфигураций. Метафония, способствуя линейной консолидации созвучия, позволяет гранулировать сегменты звуковой цепи, кристаллизует звуковой поток.

Отношения метафонии свидетельствуют о готовности фоносиллабемы и ФК стать носителями дополнительных семантических функций и открывают перспективу морфологизации созвучия, семантическое «намагничивание» которого

происходит в результате взаимодействия фоносиллабемы и морфемы как простейшего смыслоносителя, наложений фоносиллабемы и ФК на морфему (*Рабство – Барство*) и «отслоений» от нее.

Метафонический повтор представлен двумя основными типами: консонантно-вокалическим (внутрислоговая метафония-метатеза; метасиллабограмма, или верлан; микропалиндром; метаграмма) и вокалическим (вокалический ритм; вокалическая метаграмма). Отдельно должна рассматриваться метатония (акцентный сдвиг), основанная на переакцентуации ФК, неизменного по своему сегментно-слоговому строению (*зАмок – замОк*).

Другая группа приемов формируется за счет действия внешних факторов звуковой ассоциативности – соотнесенности повторяемого сегмента с границами слова, синтагмы, произведения, в стихотворном тексте – строки и строфы. «Привязанность» повтора к границам слова, особенно его начальной границе, обеспечивает его лексикализацию (тавтограмма), в то время как, спунеризм, звуковое растяжение слова, палиндром и смежные приемы – преимущественно фразообразующие. Причем если спунеризм создает ситуацию «обмена» фоносиллабемами между словами, акцентируя их начальные сегменты, то палиндром ориентирован лишь на учет границы организуемого им словосочетания и предложения: переворачивая фразу он одновременно «деконструирует» слово, размывает границы слов, прочно изолируя фразу от всего окружающего, укрепляя ее как «безысходное» синтагматическое целое.

Глава 5

К ФУНКЦИОНАЛЬНОМУ ОПИСАНИЮ ЗВУКОВОГО ПОВТОРА

§ 1. Повтор как индексация и вторичная предикация. Проблема звуковых жестов

Осознание языковой формы, «перебирание» формы, осуществляемое через механизм повтора – не исчисление ее слагаемых, а испытание формы на гибкость, на способность хранить память о порождающей пластике внутренних движений, на вариативность, обеспечивающую сообщающую, предикативную, способность формы. Эта возможность обусловлена самой линейной природой языка, комбинирующей, связующей и «приписывающей» последующее предыдущему.

Линейная природа высказывания опирается на индексирующую (предиктирующую, по А.Ф. Лосеву) способность одного символа отсылать к другому на основании смежности. Законы синтагматики – это законы индексального регулирования процесса смыслоформирования и смыслообозначения, значительно осложняющие, а то и подрывающие статически представляемую корреляцию звука, смысла и вещи.

Звенья речевой цепи резонируют. Индексация как одна из основных функций знака состоит в способности соседствующих вещей становиться в сознании человека репрезентантами друг друга. Яблоко от яблони (и от другого яблока) недалеко катится. Но не только вещь от вещи, но так же и слово от слова не может уйти далеко – по разным причинам: в худшем случае – потому что слова «привыкли» служить бок о бок, в более счастливом – потому что оказываются согласными органическими реакциями, вызванными к жизни общим стимулом. Когда такое соседство и его причины представлены как осознанные связи между внешнеположными по отношению к человеку реалиями – это еще лишь «полбеда». «Беда», когда язык и знак обращены к внутреннему, особенно неосознаваемому.

Если в знаменитую соссюрговскую схему знака вместо *arbor* поставить *фигли-мигли*, в нижней части на месте понятия уже не возникло бы картинки; еще труд-

нее, в смысле «зримого означаемого» – с высказыванием-поговоркой *Горы да овраги чертова жите*. Картина еще более усложняется там, где соседство не горизонтально, а вертикально, где внешнее следствие связано с причиной внутренней, которая в свою очередь также является следствием. Самонаблюдение и самопознание в человеческой культуре не могут ограничиться внешним и осязаемым. Текст последовательностью своих элементов может не только номинировать некую сложную внутреннюю пропозицию, но и быть запечатленной памятью о цепочках внутренних стимулов и реакций, вовсе не осознаваемых, выступать в определенных звеньях своей структуры или целиком конечным продуктом, семиотическая значимость которого заключается в индексации многосложной цепи внутренних движений, внутренних жестов, ведущих от внутренней к внешней речи, в конечном итоге выталкивающих на поверхность и выстраивающих те или иные символические ряды.

Л.А. Новиков однажды в личной беседе заметил: «Метонимия важнее метафоры». Идущая за Соссюром лингвистика, в своем представлении знака требующая исключения референта из сферы своих интересов, неизбежно сосредоточивает внимание на символической, точнее – конвенционально-символической, природе знака, отвлекаясь от реактивной, проективной его способности. Наиболее сложные способы смыслопорождения, такие, как текст, и особенно – поэтический, менее всего дают материал для иллюстрации соссюровской схемы «означаемое-означающее». Анаграммы, звуковые повторы в мире идей Соссюра – действительно проявление того если не «разрушительного» по отношению к разработанной им семиотической логике начала [ср. Бодрийяр, 2000], то, во всяком случае, могучего «встречного движения», значительно усложняющего картину семиотических отношений.

Размышляя над судьбой семиотических идей Пирса и Соссюра, современный историк философии и семиотики Н.Л. Сухачев пишет: «Если иметь в виду сенсорные процессы, формирующие словесный знак и поддерживающие его, то сразу же следует обратить внимание на сугубо внешний аспект звуковой оболочки слова. В своей “психической” форме звучащее слово оказывается преобразованным в нервные сигналы биохимической (и электрофизиологической) природы. Причем в рассуждениях о характере осмысления слова речь менее всего мо-

жет идти о каких-либо точечных рефлексх – о локализации ответной реакции организма на воспринимаемый словесный знак в пределах определенных мозговых центров (например, в пресловутом центре Брока). Слово возбуждает целую “конstellацию” ответных сигналов разной специализации и различной глубины (они активизируют сложный комплекс сенсомоторных “впечатлений”), обеспечивающих адекватность реакций на данную вещь (узнавание ее реального или “мысленного” образа) и на соответствующий ей знак. Мысль – это динамический процесс, а не статичный результат соотнесения такого-то знака с таким-то значением» [Сухачев, 2003, с. 67].

Для описания знаковых, в частности индексальных, отношений в области звуковой организации текста может быть полезно понятие звукового жеста. Лингвистике и поэтике оно известно давно. Хотя терминологически его смысл недостаточно устоялся, интуитивная потребность в использовании идеи звукового жеста (далее ЗЖ) всегда была велика, особенно начиная с работ В. Вундта и Г. Пауля.

У Пауля и Вундта ЗЖ связывается не напрямую с механизмом внутриречевого повтора, а скорее – с потребностью в некоем подражательном диалогическом повторении, притом что диалог этот происходит в первую очередь между человеком и вещью. Пауль не употребляет собственно выражение «звуковой жест», однако возводит первые вербальные символы к языку жестов: «Следует предположить, что начатки звукового языка вообще развились на основе языка жестов» [Пауль, 1960 с. 225]. При этом особо подчеркивается предикативная функция языковых жестов. «Первообразования, с которых начиналось возникновение языка», согласно Г. Паулю, «соответствуют цельным чувственным образам и выступают как простейшие предложения, характер которых мы и сейчас можем представить, если возьмем за основу... предложения, состоящие из одного слова, вроде нем. *Diebe, Feuer* “воры, пожар”» [там же, с. 223]. Важнейшую роль в языковых первообразованиях в онто- и филогенезе он отводит редупликации.

Вундт непосредственно ввел термин «звуковой жест» в лингвистический обиход. В понимании Вундта ЗЖ – результат некоего целостного переживания объекта наименования, воплощающегося в выразительном (вовсе не всегда звукоизобразительном) артикуляционном движении и лежащего в основе механизма зарождения языка. Согласно Вундту, «живое впечатление порождает основанное

на влечении или, если угодно, на рефлексивном движении органов артикуляции, звуковой жест, который адекватен объективному раздражению в той же мере, в какой указывающий или обозначающий предмет жест глухонемого адекватен объекту, на который он хочет обратить внимание другого человека» [Вундт, 2001, с. 58]. Изобразительность звукового жеста лишь отчасти связывается со звукоподражанием, а по существу ЗЖ, в этом случае, как правило, редупликативный, представляется результатом выраженного в жестике кинетического переживания объекта. «Этот сопровождаемый издаваемым звуком жест может, конечно, внешним образом походить на звукоподражание и в известных исключительных случаях, быть может, даже переходить в него. Но и в этих случаях мы имеем дело отнюдь не с намеренным субъективным подражанием объективному звуку, как это бывает, например, в изобретенных матерями и няньками звукоподражаниях детской речи, но с возникающим вследствие выразительного движения артикуляционных органов звуковым образованием, сходство которого со слуховым впечатлением представляет собой непреднамеренное побочное явление, сопровождающее артикуляционное движение. Ясное подтверждение этому дает большинство тех звуковых жестов, которые служат для обозначения движений речи и других выполняемых органами артикуляции движений, равно как и самих этих органов... Сюда относятся, следовательно, названия еды, языка, зубов, рта, обозначение таких понятий, как “дуть” и т. п. По большей части такие слова отнюдь не бывают звукоподражаниями; но они кажутся нам естественными звуковыми жестами в том же смысле, в каком, например, высовывание языка у глухонемого ребенка или движения рта, как при еде, понимаются без дальнейших рассуждений, как обозначения языка и еды» [Вундт, 2001, с. 58–59]. Дальнейшее рассуждение Вундта прямо подводит к идее преимущественно символического, а не иконического происхождения ЗЖ, который представляется скорее метафорой, нежели сравнением: «отсюда нам остается уже сделать один только шаг до тех звуковых образований, которые можно назвать “естественными звуковыми метафорами”. Это выражение должно обозначать, что в этом случае наблюдается переход представления в чувственный образ, аналогичный с тем, который свойствен обозначающей тем же названием фигуре речи. Присоединенное же к этому названию прилагательное “естественная” звуковая метафора должно в то же вре-

мя обратить внимание на то, что речь идет при этом о непроизвольной, непосредственно из естественного эмоционального тона возникающей ассоциации, которая поэтому проявляется, в общем, несравненно более примитивным образом, чем при настоящей метафоре в ораторском стиле» [там же, с. 59].

Существенно, что в конце XX века термин «звуковая метафора» использовался уже непосредственно для подчеркивания соответствующей функции звукового повтора. «Звуковой метафорой будем считать любое приравнивание одного звукового комплекса другому (рифма, разного рода звуковые повторы). Важно подчеркнуть, что подобно метафоре в ПС <плане содержания>, звуковая метафора основывается не на априорном сходстве звучаний, но сама устанавливает его, что наглядно проступает в рифме: рассматривая произвольную пару слов, очень трудно сказать, могут ли они рифмоваться (равносложность созвучия – обязательный признак рифмы в силлаботонике, для чисто-тонического стиха irrelevantен; неравноударные рифмы, возможные в силлабике, отвергаются чистой тоной и силлабо-тоной и т. п.; по-видимому, все же существуют пары слов, заведомо не могущие рифмоваться, но уровень минимального сходства, как и в ПС, установить очень трудно)» [Лотман Мих., 1979, с. 111]. В свою очередь, к звуковым метонимиям предлагается относить «некоторые виды каламбуров и звукоподражаний», прежде всего те, которые «выполняют не только имитационную, но и субститутивную функцию» [там же, с. 115]. Следует, однако, заметить, что «приравнивание» одного звукового сегмента к другому неразрывно связано с механизмами провокации одного другим в речевой цепи, процессом реагирования и проецирования. Таким образом, и в первом случае, обозначенном как звуковая метафора, символическое надстраивается над индексальным, а метафора возникает на первичной основе метонимии.

К представлению о звуковых жестах как сегментно-просодических моделях – типах «соединений определенных гласных и согласных в известном порядке», органически присущих языку, подвел Е.Д. Поливанов в работе «По поводу “звуковых жестов” японского языка». Поливанов намечает своеобразную типологию жестов, могущую быть представленной так:

1. «Жесты как элементы независимого от речи поведения (“хлопанье дверью, топание ногой об пол”))» [Поливанов, 1919, с. 29].

2. В сущности чуждые структуре языка, имеющие паралингвистическую природу «накладочные» языковые жесты, которые «помещаются в ряд с разнообразными видоизменениями звуковой стороны, куда входит, главным образом, мелодия голосового тона (а кроме нее еще темп речи, различные степени силы звука, разные оттенки в звукопроизводных работах отдельных органов, например, вялая или энергичная их деятельность и пр. и пр.)» [там же, с. 28]. Подчеркивается, что «рассмотрение этих фактов (мелодизации, жестов и прочих аксессуаров речи) составляет особый самостоятельный отдел лингвистики» [там же]¹.

3. Языковые жесты как «элементы устной речи (слова или части слов), роль которых в языке походит на роль жеста» [Поливанов, 1919., с. 27]².

4. Языковые жесты как «звукосочетания (соединения определенных гласных и согласных в известном порядке), роль которых аналогична роли жестов потенциально-естественных, имеющих претензию на обще-понимаемость (в том числе, и жестов, копирующих факты внешнего мира)». Именно по отношению к этому типу Поливанов предлагает использовать термин «звуковой жест» [там же, с. 31].

Последний тип звуковых жестов – те формы, которые для фоностилистики текста представляют непосредственный интерес. С точки зрения фоносиллабической трактовки звукового повтора в определении Е.Д. Поливанова особенно важно указать на то, что ЗЖ образуются не отдельными звуками, а их соединениями; не просто соединениями, а именно «соединениями отдельных гласных и согласных»;

¹ По поводу звуковых жестов как специальных «символических» и экспрессивных интонационно-просодических накладок, индивидуальных модификаторов интонации, вне проблемы редупликации, в русле слуховой фоностилистики и социофонетики, см., в частности, [Кодзасов, 2000, 2002]. Важно, что, по-видимому, термин ЗЖ выбирается в этих работах потому, что подчеркивает устойчивость, целостность данных интонационно-просодических схем («жестов»).

² Тенденция в понимании ЗЖ как выразительной и изобразительной артикуляции, при актуализации мимического компонента, выражена, в частности, в работах [Газов-Гинзберг, 1965] и [Воронин, 1982]. Среди звукосимволических слов С.Н. Воронин выделяет «кинесемизмы», воспроизводящие некие стандартные, служащие источником фоносемантики слов артикуляционно-жестовые и мимические реакции на предмет – «кинемы». «Понятие кинемы обобщает различные жестовые – в первую очередь мимические – движения, представляющие собою рефлекторные и “выразительные” движения (сопровождающие “внутренние” – сенсорные, эмотивные, волюнтативные, ментальные – процессы в сфере сознания человека), а также “симпатические” движения (служащие подражаниями “внешним” акустическим объектам – их форме, размеру, движению)» [Воронин, 1990, с. 12].

и не путем создания механического набора сочетаний, а «в известном порядке», когда значимо само расположение элементов в рамках звуковых конфигураций.

С точки зрения функционального изучения звуковой организации текста определение Е.Д. Поливанова содержит еще три существенных указания: 1) эти жесты могут иметь непосредственную изобразительную мотивировку («копировать факты внешнего мира»), однако она не обязательна; 2) роль таких ЗЖ определяется не столько их формальной, сколько функциональной аналогичностью неязыковым коммуникативным жестам; 3) ЗЖ аналогичны неязыковым не в той части, которая имеет строго определенное символическое значение (как кивок головой в знак согласия), но в той их части, которая обладает «потенциальной естественностью», сохраняет в себе элементы индивидуально-неповторимого, т. е. лишь «претендует на общепонимаемость».

Последнее заставляет быть особенно осторожным в подходе к функциональной интерпретации звукового повтора. Если ЗЖ, представляющие собой определенные последовательности звуков-слогов, не могут быть по значению заведомо жестко ориентированными, в то же время не «копируя» звуковой формой ни «фактов внешнего мира», ни самих внеязыковых жестов, то как же может быть определена их функция? Ведь в этом случае ЗЖ оказываются ни символическими, ни строго иконическими знаками. Если считать, что функциональный репертуар знаков исчерпывается триадой Ч. Пирса, то функцией, которая так или иначе обеспечивает значимость ЗЖ, может быть только индексация.

Характерно, что Ю.Н. Тынянов, придавая большое значение идее ЗЖ, не проводил четкой границы между «звуковой метафорой», создаваемой сближением сходно звучащих элементов, подчеркивал, что звуковым жестом «не подсказываются конкретные и однозначные жесты», а «повторения эти дают звук не в однообразной форме, а в чередованиях различных оттенков его» [Тынянов, 1993, с. 96].

Действительно, если знаки, связанные с внешней по отношению к человеку действительностью, индексируют другие, обретая значение в результате сопутствия одного «зримого» явления другому, то знаки, обращенные к внутреннему миру человека и его физиологии и моторике, в своей взаимозависимости неоднозначны и не стандартизируются языком. На тот факт, что события и движения, которые во внутренней жизни человека сопровождают друг друга, не могут быть

жестко объективированы, тем более если это касается области «душевных движений», указывает, например, принципиальная промежуточность междометий как явлений языка и «не-языка». Там, где реакция, ведущая к междометию, зафиксирована как типичная, например – *a-a!* при болевом воздействии (с возможными *y-y!* и *o-o!* – при нарастающей или отпускающей боли – и малотипичными дизными *и-и!* при боли, переживаемой «стиснув зубы», или *e-e!* – при страхе усиления боли), – такой знак еще может претендовать на завершение пути от индекса к символу¹. Однако, как известно, в огромном количестве звуковые и моторные проявления внутренней жизни никак не способны превратиться в собственно языковые знаки и попасть в словарь. Тем не менее язык не может оставить без внимания эту огромную область внутренней, субъективной действительности только потому, что она не выражается стандартными средствами.

Конвенционально-символические, а точнее – эмблематические, отношения ведут к слову, взятому в его симультанной воспринимаемости как дискретного элемента словаря «рассыпанных» знаков, к которому может быть обращено сознание вне процесса непосредственного рече- и, особенно, слогаобразования. Иконичность и индексация, каждая по-своему, невозможны без подключения динамического кода. Первая – потому что непосредственное изображение в языке всегда либо имитирует явление как длительность, способ течения, либо представляет его в качестве такового. Вторая – потому что индексация – это всегда нить, натянутая не только между вещами, но и между словами. Индексация основана на ассоциации как элементов плана содержания, так и элементов плана выражения. Иными словами, индексальный знак – это знак «парный» (независимо от экспликации этой парности), данный в привязке к другому, и уже в этой привязке обозначающий связь вещей.

¹ Ср. у Цветаевой: *Емче органа и звонче бубна / Молвь – и одна для всех: / Ох*, когда трудно, и *ах*, когда чудно, / А не дается – *эх!* // *Ах* с Эмпиреев и *ох* вдоль *пахот*, // И повинись, поэт, / Что ничего кроме этих *ахов*, / *Охов*, у Музы нет. // Наинасыщеннейшая рифма / Недр, наинизший тон. / Так, перед вспыхнувшей Суламифью – / *Ахнувший* Соломон. // *Ах*: разрывающееся сердце, / Слог, на котором мрут. / *Ах*, это занавес – вдруг – разверстый. / *Ох*: ломовой *хомут* («Емче органа и звонче бубна...»), где эквифоничные междометия осмысливаются как предмет символической семантизации, избавляясь от грамматической ущербности и включаясь в метафоническое соотношение с членами предложения, не мотивированными междометием.

Возможно, что именно индексальная «энергия», отражающая «сдвоенное» в языке и сознании, заставляет многие знаки, часто считающиеся сугубо изобразительными, строиться по принципу удвоения. *Бах* и *трах-бах*, *пух* (как изобразительный знак выстрела) и *пиф-паф* по своим функциональным возможностям различны. Первые нерасчленимы в своем грамматическом применении, вторые создают некую основу для внутрисловной предикации, микропредикации уже внутри предикативного целого (с невольной передержкой, наподобие «трах бахнуло», «пиф пафнуло», хотя более всего – «на пиф раздалось паф»). Семантика множественности и неоднократности в них неотлучна от семантики длительности, процессуальности. Первый элемент в редуцированных формах (микросубъект) – исходный, индексируемый импульс; второй (микропредикат) – индексирующий. Перспективы номинативного предложения такие образования не имеют вследствие отсутствия бытийной семантики; зато из них вырастет необытийное формально двусоставное *Дождь идет* или *Холод пошел* (но не бытийные односоставные их аналоги *Дождливо*; *Дождь* или *Холодно*; *Холод*). В этом отношении, с учетом представлений о первых наименованиях – звуковых жестах – как «простейших предложениях», в частности номинативных [см. Пауль, 1960, с. 223–224], можно думать, что редупликация, будучи двучленной, своеобразно «растягивает» односоставное предложение надвое по модели «Дождь дождит», которая может быть свернута к потенциальному «дождь-дождь» (ср. *кап-кап* – как *Капли капаят*; *бо-бо* – как *Боль болит*).

В русском языке при образовании ономапоэтических и других слов путем редупликации однослогов действует один непреложный закон: словесное ударение всегда падает на вторую часть (редупликатор): *кап-кап*, *бо-бо*, *тю-тю*, *ку-ку*, *дринь-дринь* и т. п. (уже в виде фразового ударения такой акцент присущ удвоению фоносиллабических комплексов при образовании «парных слов»: *тары-бары*, *шашни-машни* и т. п.). Можно предполагать, что, реализуя функцию скрытой (вторичной) предикации, эти образования не случайно коррелируют с типичной акцентуацией фразы и фактически имитируют «в миниатюре» нейтральное акцентное выделение ремы. (Ср. наблюдение А.А. Реформатского по поводу ударения в аббревиатурах типа *ВДНХ* [вэдээнхá]: «При образовании аббревиатур и даже сложносокращенных слов в русском языке фразовое ударение превращает-

ся в словесное, сохраняя то же окончательное место» [Реформатский, 1975, с. 30].) Можно сказать, что единое в редуцированных образованиях представлено как двойное и растянутое надвое. Интенсифицирующие повторы типа *Крепко-крепко люблю*, *Мне его сильно-сильно не хватает*, кстати, обязательны для оформления одним интонационным контуром – ИК-5, уникальной для русского языка интонационной схемой, которая, согласно Е.А. Брызгуновой, имеет два интонационных центра. Возможно, что правильнее в этих случаях говорить не о двух центрах (что, вообще, противоречит принципу монокульминативности контурных образований), а об одной «растянутой» вершине (плато). Подобное растяжение, в другом смысле, происходит и в предложениях с избыточным предикатом типа *Дождь идет* (и в симметричных им конструкциях типа *It rains*, с избыточным субъектом). Во всех этих случаях проявляется индексальный элемент – связка индексируемого-индексирующего, единое и грамматически растянутое «само-предикатирующее» ядро.

Таким образом, можно предполагать, что редуциративная форма, в том числе у построенных на удвоении иконических знаков, вызвана к жизни «спрятанным» в них индексальным компонентом и обладает эмбриональной предикативностью.

То же можно, вероятно, отнести и к более сложным и дистанцированным повторам. Путем повтора речь строится как сложная «цепная реакция» – не только линейная. Порождение речи, поиск знака – это также и процесс предикатирующей экстерииоризации, овнешнения смысла, ступенчатой «вертикальной» индексации (индикации) первичных «внутренних жестов» и пластических форм. Как «по горизонтали», так и «по вертикали» этот поиск строится как некий трансформирующий резонанс, когда в процессе поиска оптимальной формы и приспособления внутреннего к поверхностному отыскиваются в той или иной мере изоморфные пред-посланным речевые конфигурации и пластические структуры.

Редуциративная как звуковой жест неоднократно связывалась со звуковым повтором, хотя ее словообразовательные возможности в основном отличались от текстообразующих функций. В работах Мойры Ип, однако, предпринята попытка представить словообразующую редуциративную в одном ряду с рифмой и аллитерацией в тексте, как два полюса одного явления. С ее точки зрения, «имеет смысл рассматривать редуциративную как наиболее грамматикализованный предел кон-

тинуума, который может быть выражен в следующей диаграмме: *Песня, стих – языковые игры – ономотопея, миметика – редупликация с иконическим компонентом (множественность, интенсификация, итерация) – неиконическая редупликация»* [Yip, 1999].

Слово *жест*, конечно, акцентирует поведенческий момент: ЗЖ осознается как артикуляционное движение, действующее наравне с невербальными жестами в общении¹. Однако если рассматривать ЗЖ в том смысле, как его понимал Е.Д. Поливанов, то момент собственно артикуляции при этом оказывается вторичен, а определяющей выступает его конфигуративная фоносиллабическая – звуковая в единстве со структурно-слоговой и просодической – форма, обнаруживаемая через повторение, гранулирующее звуковой ряд. Вне повтора ЗЖ не реализуется. При редупликации звуковым жестом выступает не отдельная фоносиллабема или ФК, но соотношение повторяемого и повторяющего.

ЗЖ создается тем, что обладает единством контура, двигая речь от исходной, «фоновой» части к акцентуированной (и наоборот), использует контраст акцентуированных и неакцентуированных сегментов и скобочные сигналы. Поэтому отношение редупликатора к редупликанту образует то напряжение в речи, которое является основой для реализации ее сообщаемого потенциала. ЗЖ – динамическое явление, позволяющее переносить повторяемое в новую позицию, меняя его динамический статус (положение в рамках контура единиц более высокого порядка). Это действительно воплощенное предцирующее движение, «растянутое целое», дальнейшее растяжение, разветвление и варьирование которого создает текстообразующий звуковой повтор.

§ 2. К нерархии функций звукового повтора

Объяснение – воспоминание созвучий; понимание – их танец; образование – умение летать на словах...

А. Белый. Котик Летаев

Что же индексируется с помощью звукового жеста? Л. Ельмслев предполагал, что в определенной части ЗЖ как «“конфигурации” или “экспрессивные” фено-

¹ Наряду со звуковым жестом уместно упомянуть введенное Я. Мукаржовским понятие «семантического жеста» [Мукаржовский, 1994; ср. Лотман Мих., 1979; Mercks, 1986; Janovic, 1992], а также идею «ритмического жеста» у А. Белого [Белый, 1981].

мены... могут быть организованы в систему конвенций или значащих оппозиций»; вслед за ним У. Эко указывает на возможность «установления смыслоразличителей для кажущегося нечленимым универсума “звуковых жестов”» [Эко, 1998, с. 92]. Функциональная перспектива звукового повтора может быть намечена исходя из основных типов звуковой ассоциативности.

Реализуемые звуковым повтором отношения в тексте не лежат в одной плоскости, а скорее могут быть представлены как иерархия.

Структурной базой, обеспечивающей функционирование звукового повтора (звукового жеста), является контурность, конфигуративность, непрерывность и сегментно-просодическая целостность его простейших звеньев, актуализирующая в принципе любую «игру» акцентуированного и неакцентуированного, нерасторжимого и «рассекаемого» в речи. Иными словами, экстрасегментные свойства звукового повтора оборачиваются его основной, доминантной – эстрасегментно-организующей функцией.

Эта связующая и синтагматически организующая способность звукового повтора (как канонического, так и неканонизированного) как его наиболее общая функция подтверждается наблюдениями и выводами многих исследователей. Например, В.В. Виноградов говорит об «эвфонических средствах – рифмических созвучиях, аллитерациях» как «средствах спайки... содействующих образованию фразеологических единств» [Виноградов, 1977]. М.Л. Гаспаров хотя в энциклопедических статьях и говорит о функции «эстетического воздействия» как наиболее общей для звуковых повторов, но склонен считать, что, независимо от характера соотношения звука и смысла, «сам факт наличия звуковых переключек в стихе обогащает текст внутритекстовыми связями» [Гаспаров, 1987].

Основными проявлениями экстрасегментно-организующей роли ЗП являются функции членения, выделения и объединения¹, которые, в свою очередь, могут быть конкретизированы как функции:

¹ Поскольку экстрасегментная организация текста реализует распространение принципов суперсегментной организации на сочетаемость и комбинирование сегментных единиц, в основе ее лежат те же функции, которыми традиционно наделяются суперсегментные образования [см., особенно, Светозарова, 1982; ср. Fónagy, 2003].

- консолидирующая (усиления внутренней связности);
- эмфатическая (выделения-подчеркивания);
- соединительная (интермедиации, спайки);
- разделительная (делимитации, демаркации границы);
- обособляющая (вычленения);
- контрастивно-дифференцирующая (расподобления, дифференциации динамического веса и семантической нагрузки).

В масштабе произведения, будучи интегрированы с единицами других уровней речевой структуры, звуковые повторы в совокупности этих функций обеспечивают свой статус композиционного средства текста.

Экстрасегментно-организующая функция, с учетом формы и распределения повторяемых звуковых конфигураций, является базовой для определения функциональной перспективы звукового повтора. Так, выделительно-объединительная и, далее, консолидирующая, соединительная и контрастная функции обеспечиваются прежде всего метафоническими повторами. Таков, в частности, консонантно-вокалический ритм:

Тогда – без песен, без подруг,
 Без наслаждений, без желаний,
 Найдем отраду, милый друг,
 В туманном сне воспоминаний!
 (Пушкин. К Щербинину)

Ср.: Разоблачив пленительный кумир, / я вижу призрак безобразный (П.); Здесь будет город заложен / Назло надменному соседу (П.). Роль «теневого» консолидирующего средства берет на себя вокалический ритм: Я очарован, я горю / И содрогаюсь пред тобою (П.) (подробнее см. гл. 6, § 2).

Поскольку метафонические повторы не предполагают синтагматического отождествления коррелирующих отрезков, а потому не требуют их функционально-синтаксического и лексико-семантического уподобления, с помощью приемов, основанных на метафонии, одна часть последовательности не отождествляется с другой, но выводится из нее; метафония создает эффект звуковой и смысловой метаморфозы, конституирует отношения преемственности в разви-

тии, в рамках целого. При этом тенденция к синтагматическому слиянию отрезков текста реализуется даже там, где эти отрезки другими средствами разделяются и отождествляются, например при их синтаксической однородности. Так, метафония в строке О. Мандельштама *И море, и Гомер* – все движимо любовью (*имОре* – и-омЕр) позволяет воспринимать отмеченные слова, вопреки синтаксису, не как выделяемые на одной семантической основе, а как звуко-смысловую метаморфозу в рамках непрерывного звукового целого, как звуко-смысловое «оборотничество», создаваемое эффектом «перетекания» одного слова в другое¹.

Если, в порядке эксперимента, преобразовать эту строку в соответствии с эквифонической организацией (*И море, и мыс...* – тавтограмма; *И море, и горы...* – аллитерация; *И море, и мор...* – тавтограмма с аллитерацией; *И море, и горе...* – внутренняя рифма), то эффект метаморфозы исчезает, а выделяюще-членящая функция выходит на первый план, повторы усиливают тенденцию к линейному дроблению и подчеркивают свою смысловую и конструктивную рядоположенность, параллельность, а также синтаксическую однофункциональность словоформ. В этой связи уместно вновь напомнить указание Ю.Н. Тынянова на функциональное различие между рифмой и «инструментовкой», проявляющееся в том, что рифма подчеркивает строку как единицу, отчленяя ее от другой, а повтор нерифменного типа направлен на объединение, внутреннюю интеграцию «стихового ряда» [см. Тынянов, 1993, с. 94]².

Роль эквифонических повторов как экстра-сегментного средства текста определяет функция выделения-членения единиц поэтической синтагматики, получаю-

¹ Т.В. Цивьян применительно к загадке высказала предположение, что «механизм связи вопроса и ответа... приводится в действие оператором превращения», при том что «допускается, что превращаться может все во все» [Цивьян, 1994, с. 182]. В этом смысле, диалогизирующие речевую цепь метафонические повторы могут рассматриваться как синтаксические операторы превращения.

² Ср. замечания И. Бродского о власти эха и стремлении поэтов избавиться от него с помощью «корневой диалектики»: «Кажущиеся наиболее искусственными формы организации поэтической речи – терцины, секстины, децимы и т. п. – на самом деле всего лишь естественная многократная, со всеми подробностями, разработка воследовавшего за начальным Словом эха. Поэтому Мандельштам, как поэт внешне более формальный, чем Цветаева, нуждался в избавляющей его от эха, от власти повторного звука, прозе ничуть не меньше, чем она с ее вне-строфическим – вообще внестиховым – мышлением, чья главная сила в придаточном предложении, в корневой диалектике» [Бродский, 1998, с. 67].

шая продолжение в функциях эмфатической, разделительной и обособляющей. Таковы рифмы: Неужели в самом деле / все сгорели карусели (Ч.); аллитерации: Но Чайные чашки в печали, / стуча и бренча, закричали (Ч.); тавтограммы: Корзина, картина, картонка (Маршак). Ср.: Но правдой он привлек сердца, / Но нравы укротил наукой (П.); И богатство ей пристало, / И рога тебе к лицу... (П.).

Повторы выделяюще-членищего просодического типа часто выполняют и дополнительную – изобразительную (ономатопозитическую, в частности звукоподражательную) функцию, что вообще характерно для основанных на тавтологии «звуковых жестов языка». Выделяюще-объединяющие (метафонические) повторы, напротив, обычно свободны от изобразительной нагрузки¹.

Звуковой повтор может брать на себя эмфатическую функцию – роль акцентного выделителя в структуре поэтического высказывания. Р. Якобсон обратил внимание на своеобразное ритмико-синтаксическое заимствование Лермонтова из «Евгения Онегина»:

ки союз *но* «находит себе созвучие в ударных слогах окрестных слов», а «эпиграмматическое заклинание Лермонтова в свою очередь использует союз *и*» [Jakobson, т. 5, с. 208–209], расположенный в той же стиховой строке. Основные звуковые скрепы в пушкинском фрагменте можно выделить так:

Мечтам и годам **П**ет возврата;
 Не **об**идю души моей...
 Я **вас** люблю любовью брата
 И, **может** быть, еще **пож**у **И**й.
 Послушайте ж **ме**ня без **г**ла:
 Сме**И**т не раз младая **д**ева
 Мечтами **л**егкие **м**ечты;
 Так деревцо **с**вои **л**исты
 Ме**И**ет с каждою **в**ес**Н**ою.
 Так, **в**идно, **н**е **б**ом **с**ужде**н**о.
 Полюбите **в**ы **с**но**в**а: **н**о...
 Учитесь **в**ла**ст**вовать собою...

¹ Ср. понятия «антиграмм», «фонетической симметрии», звуковых «перемычек» у Соссюра [Старобинский, 1989, с. 11–12].

Здесь образуется цепь эквифонических сочетаний, ведущих к союзу НО, где выделяется ряд преимущественно ударных аллитерирующих однослогов нЕ – но – не – нЕ – нА – нЕ – нИ – не – нА – но – нЕ – нО – нО – нО. Наряду с этим создаются двусложные и многосложные эквифонические и метафонические сцепления: об-овлУ – лубов-У; веснО – выснО (*весною – вы снова*); менЯ – мени – меня + ме-Ит – ме-тА – ме-тЫ (ведущее к *меняет*); ез-нЕ – еснО – ыснО (к утешительному *вы снова*); нов-У – нЕва – ве-нО – вИ-но – вы-нО – ванО (к убийственному *полюбите вы снова: нО*); воз(в) – вас – сво – вес – выс – в-Ас; выс-О – в-Ас-о; (к *властвовать*). Так «на гребень» звуковой волны, образуемой повторами, выносится поворотное *но*, к которому герой так долго готовится, а также связанный с идеей динамического противопоставления и с семантикой поворота и измены предикат *меняет* и, наконец, самый последний в этом поучении-приговоре и самый жестокий предикат – *властвовать*.

У Лермонтова («Моя мольба») структура повтора намного проще, поскольку союз *и* провоцирует подготовку и распространение лишь путем ассонанса:

Да охранюся я от мушек,
От дев, не знающих любви,
От дружбы слишком нежной и –
От романтических старушек.

Однако финальные стиховые сегменты и важнейшие рематические компоненты (от *дружбы*, *старушек*; *слишком нежной*), за исключением «повисшего» без отзвуков *от дев*, – все оказываются также выделены звуковыми повторами. Постпозитивный по отношению к «задерживающему» *и* атрибут *романтических* также нуждается в особом выделении как носитель основной актуальной информации, что и обеспечивается вокалическим повтором, усиливающим первый акцент в единственной двуударной строке, к тому же последней (что уже как ритмический фактор обеспечивает выделение).

Звуковой повтор, таким образом, оказывается привязан к синтаксическому и актуально-синтаксическому рельефу фразы, выполняя роль экстрасегментного эмфатического средства¹.

¹ По отношению к звуковому повтору в выделительной функции часто говорят о *звуковом курсиве* (М.П. Штокмар, Б.П. Гончаров, М.Л. Гаспаров и др.). Речь в этих случаях может идти и о выделении целых фраз, связанных звуковым по-

Как знаковое явление ЗП основан на индексации, которая получает продолжение в его предиктирующей способности, а также функции индикации и экстериоризации доречевого и первично-речевого.

Конфигуративность повтора в соединении с его индексирующей способностью приводит в действие основные принципы звуковой ассоциативности (эквивитмии, эквифонии и метафонии), которые получают различную функциональную перспективу. В самом общем принципиальном плане, можно считать, что одном случае, при конвергентном повторе, полной эквифонии, звуковой жест индексирует наличие предшествующего как задающего последующее. В другом случае, при дивергентном повторе, – наличие предшествующего как исходного, отправного для последующего. В итоге звуковой повтор позволяет устанавливать отношения 1) эхообразной смежности, надстраивающей над индексацией функцию семантического отождествления-уподобления и/или изобразительную функцию, и 2) смежности преобразующей, реализующей функцию семантической трансформации, когда различное в сходном сдвигает отношения метонимии в сторону метафоры и в итоге создает отношения метаморфозы, которая выступает как синтез метафоры и метонимии.

Противопоставление двух основных типов отношений в звуковой организации текста непосредственно связано с оппозицией открытости и закрытости в ритмико-синтаксической и композиционной структуре произведения.

втором, и отдельных элементов – слов, морфем, отмеченных близкочувием, что в целом соответствует предлагаемой трактовке звукового повтора как экстрасегментного средства текста.

Вместе с тем генерализация понятия курсивности чревата большой опасностью: она навязывает исследователю и читателю образ текста, в котором звуковое подчеркивание некоторых элементов и фрагментов контрастирует с «серостью», «гладкописью» остального звукового фона, что, безусловно, принципиально искажает картину, поскольку звуковая фактура текста – ткань, образуемая плотным взаимодействием и сплетением звуковых цепей, прежде всего контрастирующих друг с другом, и выделяемых не столько за счет яркости их звукового состава, фонетического качества, сколько за счет конструктивных особенностей звеньев, образующих звуковой повтор, прежде всего – благодаря особенностям соединения качества и конфигурации, способности то более, то менее ощутимо гранулировать, кристаллизовать звуковой поток.

Если фактура поэтического текста и предполагает звуковой курсив, то таких курсивов на одном отрезке текста создается несколько, даже множество; они частично накладываются друг на друга, а «безразличные» фоновые элементы остаются в решительном меньшинстве.

Функция предикации на фоне консолидирующей, эмфатической и контрастной функций экстрасегментных структур получает продолжение в эффектах взаимодействия звукового повтора и актуально-синтаксического контура фразы, определяя его перспективу как средства актуально-синтаксической модификации текста.

Поиски функциональной специализации звуковых повторов, их текстуальных и смыслообразующих функций в тексте должны, таким образом, проводиться с учетом следующих обстоятельств:

- 1) реальный звуковой повтор синкретичен, многофункционален и не сводим к любой из известных лингвистических абстракций: паронимии, аллитерации и т. п.;
- 2) перспектива функционирования звукового повтора зависит от того, что и как в тексте выделяет, объединяет и членит его звуковая структура.

§ 3. Связочная функция звуковых повторов и звуковая организация союзов: «разгоняющий» и «закругляющий» звуковой жест

И вопрос совсем не в противоположении формы содержанию,
 ибо в искусстве сама форма есть содержание.
 Но форма-содержание может быть завершенной и замкнутой,
 а может быть и прорывающейся, незавершенной.
Н. Бердяев. Смысл творчества, гл. X

Функции звуковых средств текста не могут быть жестко заданы. Это определяется в первую очередь неканонизированностью основных приемов звуковой организации, их преимущественной неосознаваемостью, преобладанием индексации над символизацией и «антипрагматической», эстетической в своей основе сущностью звукового повтора. Звуковые переключки, разрывы и спайки звуковой и словесной цепи, которые ими создаются, в значительной мере направлены на преодоление связей и отношений, навязываемых речи логикой и практикой ее утилитарного использования. Звуковой повтор «остранняет» слово, «отстраняет» слово от самого себя. Хотя история наблюдений над звуковым повтором в поэзии имеет давнюю, богатую и пеструю в смысле предлагаемых решений историю, до сих пор не существует сколько-нибудь последовательной и убедительной классификации его функций. То, что, возможно, понимал Соссюр, обращаясь к пара- и анаграммам, ощущает, вероятно, всякий исследователь фоностилистики текста:

сам вопрос о лингвистических функциях речевых единиц, в его традиционном представлении, располагается как раз в той области научной логики, владычество которой заканчивается на подступах к анализу форм звукового «извития» текста. И факты, которые накоплены на настоящий момент, и методы лингвистического исследования, которые на сей день могут быть применены к фонике, позволяют, как кажется, принципиально отказаться от самой идеи строгой функциональной классификации звуковых приемов в тексте в пользу постановки вопроса о функциональной перспективе, неких функциональных «задатках», которые присущи тем или иным формам повтора. Хотя основные методологические установки настоящей работы изложены выше, необходимо еще раз подчеркнуть, что избранный в данной работе путь – путь от форм к функциям – требует предельно медленного движения с самого начала, и там, где функциональные особенности становятся ощутимы, наблюдаемы, заставляет говорить о них осторожно, в первую очередь избегая губительного искушения закрепить определенную семантическую функцию, готовый смысл за конкретным звуковым средством.

Тем не менее многие из высказанных выше суждений могут, вероятно, служить подсказками для дальнейших функциональных интерпретаций, а на некоторых стоит остановиться специально. В первую очередь это касается основных форм соотнесения звуковых конфигураций с характером синтаксического развертывания текста. Принципиально важной, как кажется, является здесь область взаимодействия открытых и закрытых структур.

Синтаксический и грамматический параллелизм органически связан с параллелизмом звуковым. В некоторых случаях это может показаться простым следствием повторений и позиционных аналогий на уровне лексики, морфемных повторов в составе параллельных грамматических форм. Однако из недр «звуковой стихии» язык извлек определенные типы звуковых повторений, которые оказались непосредственно наделены грамматической связочной функцией, притом что обладают морфологической независимостью, не входя в состав полных лексических единиц, – это прежде всего союзы. Очевидная зависимость между характером конфигуративной сегментно-звуковой организации связочных элементов предложения и текста и их синтаксическими функциями может служить важной подсказкой для понимания семантической перспективы

звукового повтора и представления картины межуровневого взаимодействия фоники и грамматики текста. Предпочтения союзных средств предложения и текста на оси «эквифония – метафония» в зависимости от характера синтаксической связи (заметные не только в русском, но и в индоевропейских языках вообще) проследить нетрудно.

Чем отличается повторяющийся союз от одиночного? Очевидно, тем, что повторяющиеся союзы соединяют многочленные ряды, и притом только сочиненные, а одиночные – только двучленные, и притом как сочиненные, так и связанные отношениями подчинения. Однако важно, что многочленный ряд оказывается принципиально открытым, потенциально бесконечно продолженным, в то время как двучленный ряд, будучи соединен союзом, свидетельствует о том, что конструкция завершена. Поэтому, в частности, в русском языке одиночный союз, например *и*, не может стоять между первыми двумя однородными членами при бессоюзном соединении третьего (*синий и красный, зеленый* – ряд неправильный, где последнее прилагательное оказывается в особом, подрывающем параллелизм положении; зато *синий, красный и зеленый* – ряд, в котором союз предсказывает очевидное «закругление» конструкции). Так же и попарное сочинение словоформ оформляется союзом, исключая повторение. Одиночный союз, конечно, свидетельствует о закрытой структуре.

С другой стороны, как только речь прибегает к повторению союза, формально последний союз перестает быть потенциально последним и сочиненный ряд приобретает принципиальную открытость, которая может преодолеваться лишь несоюзными средствами (*синий, и красный, и зеленый...*). Звуковая конвергенция, эквифоническая структура таких повторений кажется сама собой разумеющейся. Однако легко заметить, что как только неодионый союзный элемент устанавливает хотя бы частичную звуковую дивергенцию в соотношении элементов (*то... а то, ли... или, поскольку... постольку, чем... тем, как... так*) – это неизменно свидетельствует о его функциональной переориентации: теперь структура приобретает закрытый характер. При этом запрещается повторять именно последний элемент (вариант *ли... ли... или* всегда предпочтительнее *ли... или... или*, если только повтором последнего союза не подчеркивается параллелизм последних в парном противопоставлении первому, что никак не разрушает собственно

закрытость конструкции). Очевидно, что наибольшая открытость синтаксической структуры поддерживается использованием повторяющихся союзов, что на фонетическом уровне выражается как эквифонический звуковой повтор, с полной сегментно-звуковой конвергенцией элементов ¹.

С другой стороны, интенция закрытости, композиционного торможения и закругления текста или его части всегда выражается в стремлении говорящего преодолеть инерционный элемент в речеобразовании, в частности то, что очень ярко воплощается в «механическом» эхообразном повторении. В главе 2 рассматривались высказывания и иллюстрации Цицерона, касающиеся звуковых средств текста, придающих речи то «разгонистость», то закругленность, «когда слова складно охватывают мысль» [Цицерон, 1972, с. 367]; приводились рассуждения Аристотеля в «Риторике» о двух типах слога, второй из которых характеризуется сплетенностью и периодическим устройством (ср. «О стиле» Деметрия, 1.11–15 [Античные риторика, 1978, с. 239–240]). Механизмом «свертывания» периода, преодоления «разгонистости» речи в звуковой организации союзных средств выступает дивергенция, которая последовательно определяет структуру двучастных союзов (ср. ит. *tanto... quanto*; порт. *tanto... como*; англ. *both... and* и т. п., более соответствующие русскому «закрывающему» *как... так и, нежели и... и...*), свидетельствуя об интенции завершения ряда.

Как известно, В.В. Виноградов, рассматривая проблему «сочинительных словосочетаний», в основном выводил их за рамки учения о словосочетании уже на том основании, что они представляют собой открытые «словесные ряды» (а они

¹ Н.И. Формановская указывает на такую характеристику разделительного союза *то... то*, как ярко выраженная перечислительность, провоцирующая образование многосложных рядов, в частности таких, где структурный параллелизм распространяется и на другие части предложения, в том числе используя лексический повтор, уподобленные по типу глаголы-сказуемые [Формановская, 1978, с. 19].

А.М. Поликарпов обнаруживает особую роль «топологического параллелизма» частей как средства усиления тесноты связи между предикативными компонентами сложносочиненного предложения [см. Поликарпов, 1999]. По его наблюдениям, структурный параллелизм может быть особенно активен там, где сегментно-звуковая структура союзов не создает параллелизма (конструкции с асимметричными, дивергентными союзами в немецком языке – *entweder... oder, weder... noch* и т. п.), выполняя в таком случае компенсаторную роль дополнительного союзного средства, что в целом подтверждает роль конвергенции как способа организации сочиненных открытых рядов.

уже предмет особого внимания теории предложения и текста). По его мнению, «при широком понимании состава “сочинительных” словосочетаний утрачивается ясное представление об основных структурных признаках словосочетания. Очевидно, к области словосочетаний в собственном смысле этого термина можно отнести лишь парные сочетания слов, принадлежащих к одной и той же части речи и соединенных сочинительными (а может быть, также и сопоставительно-отождествительными) союзами, так как такие парные словосочетания широко употребляются в номинативной функции и тем самым раздвигают пределы словосочетаний в сторону так называемых словесных рядов. Вообще же анализ сцеплений однородных членов входит в состав учения о предложении. Ведь в “сочинительных”, “незамкнутых” сочетаниях количество параллельно идущих слов может быть очень велико; пределы развития или распространения словесной цепи, построенной путем нанизывания однородных членов, в принципе ничем не ограничены» [Виноградов, 1954, с. 501].

Здесь же чрезвычайно важно впоследствии развитое в учении о бессоюзном предложении наблюдение над компенсаторной ролью типизированных лексических и «ритмо-мелодических» элементов при бессоюзном соединении предложений: «Особенно широкими возможностями сцепления и объединения простых предложений отличаются бессоюзные сложные предложения, очень разнообразные по своему ритмо-мелодическому рисунку и становящиеся все более продуктивными в русском литературном языке. Вместе с тем здесь особенно наглядно выступает конструктивная роль лексических элементов, которые типизируются, обобщаются и выступают вместе с интонацией в качестве своеобразного синтаксического средства объединения предложений в бессоюзное сложное целое» [там же, с. 505]. В этой связи, в частности, по-новому предстает роль повторяемых предлогов как «аллитерирующего повтора» и одновременно средства, подчеркивающего грамматический параллелизм частей текста, которой посвящена работа П. Арант [Arant, 1973].

Таким образом, существует известная корреляция между сегментно-звуковой структурой речи и характером синтаксических отношений (в свою очередь, связанных с композиционными функциями единиц в тексте).

§ 4. Звукосмысловая предикация в языке пословицы

Если союзы, понимаемые как вид узаконенного синтаксисом звукового повтора, обнаруживают небезразличие к используемым формам звуковой ассоциативности, которое проявляется в зависимости этих форм от характера реализуемых синтаксических функций (способов соединения частей и композиционной перспективы), то естественно предполагать, что связочная функция звуковых повторов в структуре высказывания и текста вообще реализуется с учетом формы этих соотношений и конфигураций.

Благодаря связочной функции звуковой повтор, которым отмечены те или иные участки слова и фразы, оказывается средством семантико-синтаксической организации текста. Это особенно заметно в структуре пословицы, которая уже неоднократно служила в этой работе иллюстрацией форм звуковой ассоциативности.

Статус пословицы уникален. В.И. Даль в своем Словаре (статья «Пóслову») дает такое определение: «Пословица есть собь языка, народной речи, <она> не сочиняется, а рождается сама; это ходячий ум народа». В этой «саморождаемости» пословицы из языка и в качестве неотъемлемой «собственности» языка – важнейшее ее свойство. Она откровение языка в самом языке. «Ходячие истины» пословицы всегда напоминают о том, что проявления жизни, при всей их «типичности», – это еще и проявления тайных связей между словом и вещью. Можно сказать, что задача пословицы – не дать языку омертветь, всякий раз обращая носителя языка к возможностям родного слова как источника творчества и той «мудрости», которая проявляется в способности речи уникальным образом соединять закономерное в языке с закономерным в жизни.

Говорение «от имени языка» – характерная черта пословицы как высказывания. В этом отношении характерно парентетическое введение пословицы в речь – конструкциями «как говорится», «как гласит народная мудрость...» и т. п., в режиме «сочувственного цитирования», при котором «повествователь выходит из игры» [Падучева, 1996, с. 333–334], а подлинным субъектом речи предстает сам язык. С тем же эффектом, что и при использовании вводных конструкций с отсылкой к автору-языку, применяются способы введения, присущие несобственно-прямой речи, часто с подчеркиванием «сверхсубъектного» авторства. Например, у Л. Толстого, в речи Платона Каратаева: *Да червь капусту гложет, а сам прежде*

того пропадает: так-то старички говаривали. (Ср. там же: *Не тужи, дружок: час терпеть, а век жить! Вот так-то, милый мой; ...Так-то, друг мой любезный. Рок головы ищет; ...Вот так-то. Положи, Боже, камушком, подними калачиком; ...А сказано: без снасти и вша не убьешь*, – где подчеркнутые элементы выступают специальными показателями «самоустраненности» повествователя.)

Как и всякий фольклорный текст, пословица, конечно, является и результатом индивидуальной творческой активности, однако усилия ее создателя двунаправлены. В одних случаях – преимущественно на то, чтобы выразить «актуальную» мысль, прибегнув при ее выражении к «авторитету языка» и облачив в устойчивую сентенциональную форму; отсюда – особая грамматика пословицы, «приподнимающая» ее над временем и конкретной ситуацией [ср. Пермяков, 1978; 2001; Тарланов, 1999]. Клише в пословице, однако, существенно отличается от канцелярских клише и штампов, это поэтическое клише, создающее тот необходимый структурный фон, который позволяет языку демонстрировать свою вариативность, гибкость, приложимость к конкретному, индивидуальному и уникальному.

В других случаях поэтическая функция оказывается доминантной. У пословицы веселый ум, она играет с языком, с его живой тканью. Это воплощенное и действенное «хитроумие» слова, а не плод отвлеченного мудрствования. «Правило жизни» возникает из нее потому, что язык оказывается способен «метко», изящно соединять смысловые параллели с параллелизмами форм, в частности – в области звукового строения слова и фразы. Поэтому заметная часть пословичного фонда формируется на основе этимологизирующих и семантизирующих звук построений. Тогда ее создание превращается в акт познания вещей через призму языка, представляющий случайное «стечение» звуков и слов как необходимое, мотивированное.

В крайнем своем проявлении этот принцип позволяет пословице попросту «симулировать» мудрость, придавая значение тому, что может быть истолковано лишь как «капризы» языка. Так, идя по пути сохранения формы, пословица может заметно варьировать смысл или, при незначительной модификации даже радикально менять смысл, например, превращаясь, в игровую «антипословицу», когда

из *Бедность не порок*, например, возникает *Бедность не порог. Не переступишь*¹. Заметим, что факультативная пояснительная часть в этой пословице (как и во многих других) призвана закрепить случайные звуковые связи и параллели, отыскивая опору для их мотивации в житейских фактах и логике действительности.

Устройство пословицы во многом определяется механизмом предциркующего звукового жеста. Тип структурной организации звукового повтора и характер оформляемых им синтаксических отношений обнаруживают заметную взаимозависимость, функционально противопоставляя повторы конвергентные (эквиритмические и эквифонические), с одной стороны, и повторы дивергентные, в частности метафонические, с другой. Эквифония в пословице – не только отзвук грамматического параллелизма, но и, кажется, относительно самостоятельный принцип, ориентированный на оформление: 1) семантических отношений тождества-подобия и 2) причинно-следственных отношений.

Пословица постоянно «вглядывается» в слово, стремясь заметить в его звуковом строении откровения тайной мудрости языка как выражения души народа. Поэтому, например, коррелятами для слова *богатство* (*богатый*) в вербально-ассоциативном пространстве языка оказываются *Бог*, *убогий* (что бывало неоднократно замечено), а с другой стороны – *рогатый*:

- Будешь богат, будешь и рогат;
- *Дело не богато, да сделано рогато*;
- Бойся *тестя богато*, как *черта рогато*;
- Чем мы богаты, тем *другие рогаты*;
- Богатство с рогами, бедность с *ногами*;
- Не порато богато, да рогато.

Наличие поясняющей «заформульной» части в пословице только подчеркивает ее стремление узаконить стихийные, «противозаконные» звуковые ассоциации:

- *Буду богат – буду рогат*: кого захочу, того и сбоду! (Пбык);
- Богатый – что *бык рогатый*: в тесные ворота не влезет;
- Мужик богатый, что *бык рогатый*: и силен, и кичлив.

С последним ср. почерпнутый из ассоциативного репертуара языка образ в виртуозных эквифонических опытах К. Чуковского («Муха-Цокотуха»):

¹ Примеры такого рода недавно собраны в книге Х.Вальтера и В.Мокиенко «Антипословицы русского народа». (СПб.: Нева, 2005).

А жуки рогатые, / Мужики богатые, / Шапочками машут, / С бабочками пляшут...
(мужики = жуки ∩ быки) ¹.

Ср. также вариации «зооморфного богача» в загадке: Теремок ползет, / На себе его везет / Хозяюшка богатая, / Богатая, рогатая (Улитка). Или в раешно-лубочном «Щеголе» С. Маршака: Едет важный / Мистер Морган./ Едет, едет / К нам на торг он // На богатом / На седле, / На рогатом / На козле. Нельзя не вспомнить и мнимо-антропоморфный образ в эпиграмме Пушкина:

У Кларисы денег мало,
Ты богат – иди к венцу:
И богатство ей пристало,
И рога тебе к лицу.

Грамматикализованность эквифонических отношений, несомненно, обусловлена повторностью и коррелятивностью грамматических форм как носителей звукового сходства. И если посмотреть на структуру пословицы как текста, где с наибольшим лаконизмом и очевидностью воплощаются структуры семантического со- и противопоставления, то можно заметить, что эквифонические повторы (в том числе предполагающие акцентную конвергенцию) организуют конструкции семантического тождества, подобия и сопоставления там, где сближаются семантически противопоставленные или контрастные словоформы, в частности антонимы и квазиантонимы: *Богово дорого, бесово дешево; Дорого – мило, дешево – гнило (дешево – дорого, Бог – бес; мило – гнило).*

Видимо, распространение эквифонии от флексии «в глубь» слова расценивается носителями языка как показатель вначале категориально-грамматического, а затем и категориально-семасиологического сходства. Чем «случайнее» такое сходство в смысле деривационном, этимологическом, тем, очевидно, настойчивее язык мобилизует возможности паремиологии для фразеологического закрепления, «оправдания» данной звуковой ассоциации (*года – вода; вода – беда; море – горе; море – поле; лес – бес*). То, что звуковая параллель в сознании предшествует параллели семантической, заметно по активности «закадровых» пояснительных частей, логически закрепляющих семантическую параллель, внутреннее

¹ Удивительно, что ассоциаты *богатый – рогатый, мужик – жук, бог – бык* не представлены в РАС, хотя *богатый – мужик* имеет индекс 5.

единство которых скреплено уже, как правило, метафоническими (в семантической перспективе – подчеркивающими выводные отношения) повторами.

Типичная синтаксическая функция эквифонии в формулах тождества-подобия – оформление параллели субстантивных субъекта и предиката: *В мире что в море; Года что вода; В лесе как в бесе – всего много; В миру что в пиру – всего много* и т. п. Двучастность таких пословиц четко соотносена с их актуальным членением, а звуковое эхообразное подобие подчеркивает статус таких выражений как своего рода «звукосмысловых уравнений».

Поясняющие части обычно в звуковом отношении или индифферентны, или контрастируют с основными, имея собственные внутренние (уже не эквифонические) скрепы:

- Море что горе: *красно со стороны*;
- Деньги что каменья: *тяжело на душу ложатся*;
- В море что в поле: не столько смертей, сколько страстей;
- Грех что орех: *раскуси да брѣсь*;
- Чужой рот не огород – не *затворишь*.

Реже устанавливается звуковая соотносительность основной и пояснительной частей или создается эффект развития звуковых тем первой части, когда из первой во вторую перекидываются отдельные «звуковые мостики» (однако в этом случае повторы обычно ненавязчивы):

- Мужик что мешок: что *положишь*, то и *несет*;
- Бедный что бешеный: во все *двери* стучится.

При выражении причинно-следственных и сопоставительных отношений эквифонические ассоциаты, как правило, оставляют положение главных членов, перемещаясь в позицию дополнения:

- Дальше моря – меньше горя;
- Не видавши моря, не видал и горя;
- Кто у власти, тот и ест сласти;
- Кто немил телом, тот немил и делом;
- Кто в море не бывал, тот горя не видал;
- Не все то варится, что говорится;
- Жди горя с моря, беды от воды;
- Без капусты животы пусты;
- Без ума человеку сума;
- В Питер по ветер, в Москву по тоску;
- Не грози щуке морем, а нагому горем.

Интересны редкие случаи выхода эквифонических ассоциатов за рамки грамматического параллелизма, когда (уже, очевидно, закрепив свою звукоассоциативную связь в языке) они позволяют себе создавать дополнительные, собственно звуковые параллели и связи: *За морем веселье, да чужое, а у нас и горе, да свое.* (Впрочем, здесь уже можно говорить о преобладании метафонической ассоциации.)

С другой стороны, метафоничные, дивергентно соотнесенные близкозвучные слова, с использованием метатетических преобразований, ломающих просодическое единообразие, усложняющих или вовсе устраняющих грамматический параллелизм, прежде всего реализуют семантические отношения противопоставления и контраста:

- На человеческую дурость есть Божья Премудрость (оппозиция «мудрость – глупость»; «Божье – человечесь»);
- Мало мудрости, много дурости («мудрость – глупость»)
- У вдовы обычай не девичий («дева – вдова»);
- Не все то правда, что бабы врут («правда – ложь», «мужское – женское»);
- Правда так правда, а соврал – так не я («правда – ложь»);
- Баба брeдит, да кто ж ей верит («правда – вымысел»; «мужское – женское»);
- Барвара мне тетка, а правда сестра («правда – ложь», «смелость – трусость»);
- С москалем дружси, а камень за пазухой держси («дружба – вражда»; «явное – тайное»);
- Не то мудрено, что переговорено, а то, что недоговорено («глупость – мудрость», «слово – молчание», «явное – тайное»; метафония также выделяет приставку *недо-*, контрастирующую по отношению к *пере-* в отношениях антонимов);
- Каркает ворона и на беркута («низкое – высокое», «свободное движение – препятствие»).

Метафонические скрепы имеют тенденцию преодолевать грамматический параллелизм (в частности, своим хиастическим расположением) или служить внутреннему оформлению одной из параллельных частей. При этом, в отличие от стремящихся к дистанцированности эквифоничных повторов, метафония естественно соединяет контактные фоносиллабы:

- Ветром море колышет, молвою – народ;
- Кто ланти плетет, тот умей и концы хоронить;
- Не заслонишь солнце рукавицей, не убьешь молодца небылицей.

Ср. *Мир* по слюнке плюнет, так *море* (при преобладании звуковой эквифонии необычное хиастическое расположение ассоциатов, а сам звуковой хиазм не соотнесен, как это обычно, с ритмико-синтаксическим параллелизмом).

Метафония оформляет звуковые ассоциаты, связанные подчинительной связью, охватывая словосочетания таким образом, что одно слово в своем значении трансформируется, «перетекает» в другое, образуя целостное и внутренне противоречивое, семантически поляризованное соединение, воспринимаемое как звуко-смысловая метаморфоза:

- Поел *пест* в *ступе* толокна и сам не рад;
- *Ловил волк* – *ловят и волка*;
- *Времени* не *поворотишь*;
- *Времена древние*, дела *темные*.

Нельзя сказать, чтобы метафония в функции оформления отношений тождества-подобия и причинно- и условно-следственных вовсе не встречалась. Однако здесь механизм звуковой метаморфозы, кажется, пересиливает отношения семантической эквивалентности:

- *Мирская молва* что *морская волна*;
- *Молва людская* что *волна морская*;
- *Молва* что *волна*: расходится шумно, а утишится – нет ничего;
- *Гордого* презирай, *вздорного* убегай;
- Баня *парит*, баня *правит*;
- Кто *ленив*, тот и *сонлив*;
- Любишь *смородину* – люби и *оскомину*.
- *Кому скоромным куском* подавиться – хоть век постись, *комара* проглотишь – *подавишься* (*корОм* – *комар*)
- *Не куплен* – *не холоп*, *не закабален* – *не работник* (*некУпле(н)* – *нехолоп* – *кабалОн* – *абО-ник*)
- *Не сохранит Господь града* – *не сохранит ни стража, ни ограда* (*ранИт* – *ранИт* – *ни-тра* – *ни-раД*; *раД* – *тра* – *раД*)

Ср. в извозчичьих поговорках, приводимых Евг. Ивановым: *Не поворот* здесь, а *чертов приворот*; Сам я *рваный*? Может, и *рваный*, да *справный*!

Можно заметить, что если метафонические сочетания типа *чертов приворот* с контактным расположением словоформ совершенно естественны, то для эквифонических ассоциатов непрерывное сцепление, напротив, нехарактерно. В *лесе* что в *бесе* – закономерно, а в экспериментальном **В лесе бесу раздолье* расположение эквифонов неестественно. При контактном соединении эквифонов ментально возникает потребность их актуально-синтаксического разделения и

предикативного соотнесения: *Море что горе* типично и активно действует, предикативное **Море – горе* менее типично, но также возможно (контакт преодолевается здесь границей актуального членения); зато конструкция типа **Море горе омывает* с точки зрения фоностилистики пословицы практически непригодна, хотя семантически вполне допустима, – контактно расположенные эквифоны оформляли бы здесь грамматически «невнятное» словосочетание, лишь усиливая эту невнятность, поскольку звуковой параллелизм в таком случае должен уступить место формальной дивергенции, в частности – метафонической.

Если рассмотреть звуковые сходства и различия в строении русских пословиц (ради ограничения материала возьмем те, что в словаре Даля отнесены к теме богатства и скупости), то наиболее фонотактически нестандартной (похоже, что и самой «непоэтической», прозаически сентенциальной) из тех, что используют звуковые переключки, окажется поговорка *Не от скудости скупость вышла, от богатства*: двучастный ритмико-синтаксический каркас в ней не используется, а эквифоничные словоформы (от *скудости скупость*) даны в контактном расположении на фоне опосредованных гипотактических отношений, а метафонией отмечены синтаксически параллельные, но синтагматически дистанцированные и ритмически не соположенные словоформы (от *скудости* – от *богатства*). Нагнетание контактно расположенных эквифонических элементов характерно скорее для скороговорки, чем для пословицы. «Идеальную» в фonosинтаксическом отношении, хотя и бессмысленную поговорку можно представить так: **От скудости богат, а от скупости рога*t. Эквифонические отношения в ней соразмерены с синтаксическим параллелизмом – и этого уже достаточно, чтобы считать ее условно завершенным и единым целым. Хорошо известна роль ритмико-синтаксической формульности в пословице, благодаря которой, в частности, пословицы могут видоизменяться, оставляя неизменным свой ритмико-синтаксический каркас: *Небыль (недель)* как вода, а *быль (дель)* как смола. При этом ритмико-синтаксический параллелизм часто получает свое продолжение в морфонологическом параллелизме¹, наконец, в эквиритмии и эквифонии сопологаемых элементов²: *небыль – неделя; быль – дель*, притом что сами трансформы оказываются едва ли не новообра-

¹ Ранее на это указывалось в работе [Жовтис, 1985].

² См. другие примеры эквифонических подстановок в вариантах пословиц в гл. 4, § 3.

зованиями (показательно, что В.И. Даль в свой Словарь их не включает). Таким образом, фоносиллабический и просодический рельефы фразы являются значимыми субстратами паремиологической формулы, и притом настолько сильными, что способны «подминать под себя» лексику и словообразование, порождая лексические окказионализмы.

Соположение-отождествление и соположение-противопоставление в структуре пословицы, как и вообще в структуре текста, не всегда четко дифференцированы. Синонимия здесь всегда готова обернуться контекстуальной антонимией, и наоборот. Языковая и контекстуальная антонимия часто прибегает к звуковой, в том числе акцентной, конвергенции, отыскивает для этой роли эквиритмичные и эквифоничные словоформы¹. В то же время поведение синонимов в позициях текста, предполагающих акцентную конвергенцию, не отличается явно от поведения антонимов: они не избегают позиций, в которых подчеркивалось бы их акцентное и звуковое подобие, но так же, как и антонимы, тяготеют к ним. Звуковой повтор, вероятно, наиболее чувствителен к сопоставимости-несопоставимости речевых единиц. Поэтому эквифония проявляется как средство подчеркивания сопоставимости, метафония – как средство преодоления несопоставимости, подчеркивания синтагматического неравноправия единиц при одновременном усилении их синтагматической связанности.

Некую последовательность усиления семантической асимметрии могла бы дать трансформация известной поговорки *В огороде бузина, а в Киеве дядька*:
 1) **В огороде бузина, а в лесу брусника*; **В Москве бузина, а в Киеве калина*;

¹ Исследования Л.Г. Зубковой в области акцентной организации лексико-семантических и морфологических классов, позволили, в частности, сделать вывод об универсальной тенденции в системе языка: «Чем ближе языковые знаки семантически, тем значительнее... акцентные... различия между ними. Чем сильнее противопоставлены знаки в семантическом отношении, тем более сходны их акцентные характеристики. Таким образом, семантическая близость синонимов коррелирует с усилением акцентных различий, семантическая противоположность антонимов – со сближением акцентных характеристик» [Зубкова, 1993, с. 24]. В строении текста эти тенденции, очевидно, также должны сказаться. Однако системно-языковые и контекстуальные отношения синонимов и антонимов, очевидно, различаются. Для синонимов наиболее типичен дифференцирующий контекст, что не просто функционально сближает их с антонимами, но подчеркивает статус антонимии как особой разновидности синонимии. Противоположность в языке – продолжение сходства, а различие наиболее сильно проявляется там, где элементы несопоставимы.

*В огороде тетка, а за огородом дядька; 2) В огороде бузина, а в Киеве дядька; 3) *В огороде бузина, а в душе погано; 4) *В огороде бузина, а бегать не умеют. Если первые три предложения – «в пределах здравого смысла», то далее семантическая асимметрия (точнее, семантическая дискоординация по отношению к ожидаемому семантическому и формальному параллелизму) усиливается, пока наконец не переходит в «шизофренический текст» (и это, как и «зеленые идеи», еще не предел). В том же направлении, очевидно, должна убывать вероятность использования эквифонии, поскольку отпадает необходимость поддержания параллелизма частей.

Там же, где подчеркиваются отношения следования, смысловой зависимости, где один знак индицирует другой по принципу смежности, где объединяется различное и одно превращается (перерастает или вырождается) в другое – метафонические отношения оказываются наиболее применимы.

§ 5. Противоборство эквифонии и метафонии как текстообразующий принцип. «Звуковой сюжет» пословицы, скороговорки и балаганного стиха. Теневая и суммирующая рифмы. Бесконечность и завершенность в звуковом строении текста

В знаменитой пословице, которую С.В. Максимов поставил подзаголовком к названию своего сборника «Крылатые слова», –

Не с проста и не с пуста **СЛОВО** **молвится** и до веку не СЛОМится –

речевая последовательность объединена и разделена звуковыми жестами двух типов. Первые устроены эквифонически (*несп-оста – неспуста; итса – итса*) и объединяют конвергентным повтором сочиненные пары словоформ, подчеркивая семантический и грамматический параллелизм членов этих пар. Жесты иного, метафонического характера образуют, во-первых, такое соотнесение однородных членов, где финали первой пары оказываются перевернуты в финалях второй (*ста – ста – тса – тса*), и, во-вторых, соотносят путем звуковой метаморфозы ударных фоновиллабем сочетание подлежащего и сказуемого с другим, финальным сказуемым – **СЛОВО** **молвится** – не СЛОМится (*лОв – Олв; лО – Ол – лО; мОл – лОм*, где предикативное сочетание слов своеобразно срastaет-

ся, «сплачивается» в одном финальном слове-предикате. Подобный эффект – нарушения и восстановления равновесия в последовательности «тезис – антитезис – синтез», когда противоречащие друг другу линии гармонически сходятся в финале, – исследователям текста, особенно художественного, хорошо известны¹. На арене пословицы разыгрывается аналогичная «звуковая драма».

К «развязке» ведут обе – эквифоническая и метафоническая – линии.

Кульминация возникает в словесном узле, впервые вбирающем в себя «перевернутые» повторы, – первом предикате *молвится* (к нему ведут линии стА – стА – тса от детерминанта и, главное, от субъекта: лОв – Олв).

Часть «и до веку *не СЛОмится*» – уже синтезирующий финал, где идущая от субъекта линия подхватывается аллитерацией-тавтограммой (слО – слО); линия, идущая от первого сказуемого, реализуется «переворотом» (мОл – лОм); наконец, в нем эквифонически суммируются тавтограммы первых двух словесных импульсов (нес – нес – нес) и рифма начальной пары (оста – уста), метафонически вывернутая в *молвится*, которая в *не сломится* окончательно утверждается в своем новом виде, устанавливая конечное равновесие частей предложения-текста.

Такого рода игру эквифонии и метафонии мы неоднократно отмечали выше, например в созвучиях рифмуемых слов, в строфах «Ворона» Э. По и «Кончен пир, умолкли хоры...» Ф. Тютчева. Ср. также взаимодействие прямых и перевернутых созвучий в «обманных», или «теневых», рифмовках, например в приведенном выше (гл. 4, § 8) «Августе» Пастернака (*не обманыва́я – рано – шафра́ново́ю – От занавеси до дивана*) и т. п. Выше (там же) отчасти обсуждалась и проблема единства и взаимодействия рифменных и нерифменных повторов. Наблюдению над композиционной ролью взаимодействия основных типов звуко-

¹ Выражение этого принципа, возможно, ярче всего демонстрирует сформулированный Ю.М. Лотманом «закон третьей четверти». «Состоит он в следующем: если взять текст, который на синтагматической оси членится на четыре сегмента, то почти универсальным будет построение, при котором первые две четверти устанавливают некоторую структурную инерцию, третья ее нарушает, а четвертая восстанавливает исходное построение, сохраняя, однако, память и об его деформациях... Так, в четырехстопных двухсложных размерах подавляющее большинство пропусков ударений падает на третью стопу... Если взять за единицу не стих, а четырехстишие, то легко убедиться, что в подавляющем большинстве случаев третий стих на всех уровнях выступает как наиболее дезорганизованный... Обычно нарочитая неупорядоченность (третьего стиха – Г.В.) проявляется и на фонологическом уровне» [Лотман, 1996, с. 61–62].

вых ассоциаций ниже будут, в частности, посвящены разборы отдельных текстов. Здесь следует обратить внимание на самые общие принципы и механизмы этого взаимодействия.

Народно-метаязыковой экспликацией «конфликтной» поэтической игры конвергенции и дивергенции может служить феномен скороговорки. Скороговорка – не просто речевой фокус или задача: так же, как и загадка, она имеет диалогическое происхождение, связана с архаической ситуацией речевого поединка. Однако, подобно поэтическому испытанию, поединок в скороговорке разворачивается прежде всего в ее собственно речевой структуре. Поверхностная задача испытуемого скороговоркой, так же, как и испытуемого загадкой, – справиться с условием противника, однако произнесение скороговорки заставляет переживать собственно поэтическую эмоцию «обманутого ожидания»; справившийся с речевой задачей должен совершить некое открытие, связанное с преодолением речевой инерции. Главным в этом переживании оказывается поворотная точка в звуковой организации, которая разрушает ожидаемую регулярность звукового повтора, образуя некий синтагматический порог и создавая на этом участке необходимый «звуковой переворот».

Так, в скороговорке Гонец с галер сгорел – первые два шага, настраивающие на звуковую конвергенцию (гонЕ – галЕ), провоцируют на третьем шаге эквифоническое соотнесение фоносиллабических комплексов, вынуждая к появлению сгонЕр (← гонЕ... сгалЕ...) или в крайнем случае сголЕн, – так, чтобы сохранялась не только эквиритмия, но и эквифоническое заполнение слоговой и ритмической структуры. Последнее слово становится неудобопроизносимо вовсе не потому, что имеет непривычную звуковую структуру – напротив, именно привычность ее, подчеркнутая инерционным повтором – эквиритмией (CVCVC – CCVCVC – CCVCVC), «убаюкивает» внимание говорящего в тот момент, когда он уже готов произнести ударную трезвучную фоносиллабему в соответствии с первой или второй подсказкой – в восходящей части либо как лЕ, либо как нЕ; однако выворачивание последней фоносиллабемы сбивает инерционный поток, попросту – «сбивает с толку». В результате произнесение такой фразы требует особого внимания к отдельным словам, а не к принципам их звукового соединения, как бы мысленной изоляции слов, чтобы логика звучания не мешала выпол-

нению смысловой задачи. Вместе с тем, вероятно, скороговорка – это ситуация, где говорящий не только подвергается опасности испытать «речевое поражение», но и получает шанс испытать некое «речевое наслаждение» от превращения одного слова в другое, пережить это превращение в процессе произнесения. В то же время именно заведомое осознание ожидающей метафонии часто заставляет говорящего переходить к метафоническим операциям – перестановкам – раньше, чем следует, создавая регрессивную энергию, сбивающую прогрессивный эквивалентный поток в ненадлежащем месте. Ср. В один, Клим, клин колоти (провокация рифменной эквивфонии одИн – клИн), в то время как рифма является на третьем слове, а четвертое, метафонически обращающее инициали 2 и 3 (клИ – клИ – кол), порождает готовность произвести перестановку раньше времени.

Потому же На дворе трава, на траве дрова (адвор – травА – атрав – дровА) на третьем шаге дает *на дрове или на четвертом – двора. В силу заведомо полученной установки на воспроизведение грамматического параллелизма, происходит регрессивное перемещение ошибки уже на второй шаг: на дворе двора или *на дворе твора. Эта скороговорка тем примечательнее, что наличие рифмы не только не помогает справиться с задачей, а как раз осложняет преодоление метафизы вор – рав – рав – ров, где в последнем восстанавливается первый ударный, а возврата к звукопорядку первой фоносиллабемы не происходит, при этом конструкция не достигает и хиастического равновесия, которое было бы обеспечено последним вор.

Сгущение «разорванных», дробных ассоциаций, когда звуковые ассоциации дают множество «неправильных» соотношений фоносиллабем на малом участке речи, лежит в основе таких скороговорок, как *Сыворотка из-под простокваши* (сЫ–от – ис-од – осто; испод – п-осто; орот – ро-то; во-от – то-вА; спОд – п-Ост).

Огромную роль (как средства, устанавливающего звуковую инерцию) в скороговорке играет структурно-слоговая и просодическая эквиритмия:

- Трошкина шавка укусила Пашку; бьет Пашка шанкой Трошкину шав-
ку (лейтмотивной выступает структура CVCCv);
- Павка на павке плетет ланти Клавке: не годятся ланти Клавке на ножки, а годятся ланти на ланки кошке (лейтмотив – также структура CVCCv).

Резкое столкновение фоносиллабем – контактное или создающее взаимоналожение эквифонических и метафонических повторов – может усиливаться эффектом метатонии (акцентного сдвига):

- *Рыла* свинья тупорыла, белорыла, весь двор персыла, вырыла полрыла (пор – Орп – пО-р; рЫла – рЫла – лорЫ(ла) – рЫла – рыла – олрЫ(ла));
- По ремешку, по бревешку боком проведу кобылку (пор – брЕ – про; бОк – коб).

Самая знаменитая в этом ряду скороговорка:

- *Осип орет, Архип* не *отстает* – кто кого *переврет*: *Осип охрип – Архип осип*

– использует как скрытую (*Осип орОт; Осип – ох-Ип*), так и прямую межсловесную метатонию (*Осип – осИп*), при метафонической перестановке в другой, уже эквиритмичной паре: *охрип – архИп*, где вся конструкция еще осложняется грамматическим хиазмом звуковых ассоциатов: *Осип охрип – Архип осИп*.

Звуковая фактура скороговорки резко отличается от строения пословицы: в последней метафония не вступает в жесткий конфликт с эквифонией, эхообразная, инерционная часть сменяется интригующим событием «переворота», которое впоследствии должно найти примирение в концовке, финальной структуре, соединяющей метафоническое и эквифоническое начала. В скороговорке этого последовательного перехода нет: сильная эквиритмическая и эквифоническая инерция сталкивается здесь с хаотическими и ничем не уравновешенными метафоническими сбоями.

Не всякая скороговорка эксплицитно реализует принцип противоборства эквифонии и метафонии, однако даже там, где задача состоит в воспроизведении просто неудобнопроизносимого словосочетания, сама неудобнопроизносимость может рассматриваться как проявление непривычной формы, вступающей в конфликт с привычным способом произносить и мыслить звуковую организацию слова и предложения – с эквифонией, заданной обобщением уже произнесенного и освоенного речевым опытом испытуемого.

Скороговорка основана не на конечном примирении противоположных звуковых начал, а на учреждении их непреодолимого конфликта, в котором столкновение речевых тенденций приводит не к новым виткам звукового развертывания,

но к остановке, торможению, которое лишь отчасти дает эстетический эффект, а в основном провоцирует речевой «шок», неодолимый синтагматический сбой.

Речь, обреченная в скороговорке на срыв (устраиваемый лишь путем произносительной тренировки, требующей специальных речевых усилий говорящего), на мгновенную потерю «дара речи», переход в вынужденное молчание «за порогом» слова, на другом полюсе отыскивает своего антипода-близнеца – «дурную бесконечность» повторов, аксиологический эквивалент немоты (феномен, наиболее ярко раскрытый художественной практикой Пушкина; см. гл. 7, § 3).

Близкий эффект производит звуковое строение докучной сказки про Яшку:

Был себе человек **Яшка**,
 На нем **серая сермяжка**,
 На затылке **пряжка**,
 На шее **тряпка**,
 На голове **шапка** –
 Хороша ли **моя** сказка?

Эта виртуозная «обманная» сказка построена так, что финальные импульсы периодов создают в ней эквиритмические и эквифонические параллели, а сегменты, «сдвинутые» влево сплетают строки метафоническими перепевами. Каждая строка содержит минимум две актуализированные фоновсиллабемы, не считая рифменных повторов. Серединные 3-4-5 строки пронизаны повтором кЕП – Апк – Апк. Финальная строка метафонически преображает и объединяет элементы первой и предпоследней строк (ло... Аш – ло... шА – шАли) и повторяет элемент второй строки (йАсе-м – мойАс), а также содержит метафонически и позиционно варьируемую фоновсиллабему АШ/АЖ, прошивающую все строки, и предстает, таким образом, максимально насыщенной, синтезирующей. Звуковое «накопление», максимально насыщающее последнюю строку, создает предпосылки для восприятия текста как композиционно и семантически завершаемого и завершенного. Между тем наибольшую значимость для завершения должно иметь финальное слово последней строки, но именно оно, на фоне «плотных» эквифонических соотношений в предыдущих финалях, разочаровывает сильнее всего: последняя рифма (*сказка*) «никуда не годится», поскольку держится почти на одной эквиритмии (последние двуслоги: **Ашка** – **Ашка** – **рАшка** – **рАпка** – **шАпка** за

счет перестановки фоносиллабем создают плавный переход от Ашка к Апка в опорном рифменном созвучии, однако в самый ответственный момент созвучие резко ослабляется: Азка). Обещание звуковой кумуляции, поддерживаемое рекурсивным строением текста, разрешается пустотой, «холостым выстрелом». Сказка закончилась ничем¹.

Примером внешне «бессмысленного» текста, в целом принципиально открытого, построенного на подавлении эквифонией метафонического повтора, преодолении метаплазма параплазмом, может служить народно-смеховая балаганная «Повесть о Фоме и Ереме». Реализуя мифологему двойничества, «раздваивая» единое и соединяя противоположности воедино, повесть выводит героев-близнецов Фому и Ерему, или героя Фому-Ерему. Сами имена в этой повести, как заметил П.Г. Богатырев, построены на звуковом сходстве (-*Ома/-оМА*) и вторят одно другому, предстают полюсами одного целого, расходясь в акцентном отношении [Богатырев, 1971, с. 408–412]. Метатония, регулярно реализуемая, обнаруживает и фиктивность смысловых различий. Вся повесть построена на амбейном расщеплении высказываний – как переключки 1-го и 2-го голосов: один «про Фому», второй – «про Ерему», один голос – о том, что «в лоб», другой – про то, что «по лбу»: *Ерема* вшел в церковь, *Фома* в *олтарь*, / *Ерема* крестится, *Фома* кланяется, / *Ерема* стал на крылос, *Фома* на другой, / *Ерема* запел, а *Фома* завопил.

Помимо противопоставленности первого и второго полупериодов по акцентной структуре вторых компонентов, о чем писал П.Г. Богатырев, можно заметить и значимость контраста рематических элементов по слоговой длине, с постоянным ее возрастанием во втором члене (в основном, на один слог): *Ерема* с се_тми,

¹ Ср. другую известную докучную сказку *Жил-был царь, / У царя был двор...* и т. д., где первоначальная установка на эквиритмию финалей (*царь – двор – кол*) резко преодолевается предпоследним трехсложным *мочало* (3/2), с которым рифмуется *начало* (*с начала*), в то время как слушатель ожидает продолжения и конца.

Эффекты нанизывания, кумуляции, маятникового повтора в композиционно-семантической организации фольклорного текста убедительно показаны и изучены в работе [Амроян, 2000], посвященной типологии «цепевидных структур». В их числе звуковые структуры в книге не рассматриваются, однако, очевидно, могут быть описаны в предложенных терминах. Ритмико-звуковая форма докучных сказок в этой связи кажется заслуживающей внимания.

а Фома с теньты, Ерема за зайцы, Фома за лисицы, Ерема кричит, а Фома больше зычит, Ерема хватает, Фома перенимает. ...Ерема стал, а Фома устал, Ерема не видал, а Фома не усмотрил. ...Ерема ушел в рожь, а Фома в ячень, Ерема припал, а Фома пригорнул, Ерему сыскали, Фому нашли, Ерему кнутом, Фому багогом, Ерему бьют по спине, а Фому по бокам, Ерема ушел, а Фома убежал. Длина рематического компонента: $-2 -3 / -2 -3 / -2 -4 / -3 -4 / -1 -2 / -2 -3 / -1 -2 / 1 -3 / -3 -2 / -2 -3 / -2 -2 / -2 -3$.

Звуковой параллелизм в рематической части выражений поддерживается то началами, то концовками слов, то рамочным созвучием, совпадением обеих маргинальных позиций. Регулярно повторяемая метатоническая фигура – как бесконечное хождение по кругу.

Правда, в одном четверостишии «центр тяжести» созвучий с финалей перемещается «в глубь слов» и создается цепь сложных метафонических подхватов, подрывающих строгий параллелизм частей, переплавляющих слова и понятия одно в другое: На Ереме зипун, на Фоме кафтан, / на Ереме шапка, на Фоме колпак, / Ерема в лаптях, Фома в поршнях, / у Еремы мошна, у Фомы калита (зипун – кафтан – шапка – колпак – в лаптях – в поршнях – мошна – калита: «челночное» движение звуков здесь сменяется повтором преобразуемых звуковых блоков, создающих круговое движение, «круговерть» голосов, некую «завершенную гармонию»). Однако, образовав однажды звуковой узел, текст в дальнейшем не примиряет противоречий эквифонии и метафонии, возвращая речь в русло параплазма и тем самым обесмысливая ее.

«Коловерть» имен, связанных лишь случайным звуковым сходством, создается в поговорках о дальнем родстве («седьмой воде на киселе»): Фетинья, Устинья, двоюродна Оксинья, Сидор Макару родной Харитон.

Ср. в других подобных поговорках, где всякий раз пересмеивается длинное и «бестолковое», со слоговым «вывертом» слово двоюродный:

- Нашему огороду двоюродный плетень;
- Нашему слесарю через дорогу двоюродный кузнец;
- От дядиных дровень двоюродные оглобли.

Это прием предразнивания, пересмеивания имен можно видеть в фольклорных текстах, где словесная игра «отпускается на волю», где царит праздничный произвол звуков, отрывающихся от своих означаемых, свободно ищущих новые

смыслы. Не случайно для таких текстов характерна логико-смысловая бессвязность, лоскутность, фрагментарность, отрывочность случайных голосов, сливающихся в многоголосие толпы; смысл отдан здесь на откуп карнавальной игре, обнаруживающей все во всем и незаконно соединяющей несоединимое. Метафонические превращения обычно укрепляют единство строк, однако не суммируются, не примираются синтезирующими звуковыми жестами. Ср. в другом народно-смеховом тексте – прибаутке:

Сиволапая сви́нья / на дубу гнездо свила, / трай-рай, трай-рай! /

А как малыньки поросятки / – по сучкам они висят. /

По сучкам они висят, / полететь они хотят. /

А как белой-то лебедь по улице прошел. /

А мужик-то на печи осетра поймал. /

Уж как этот-то осетр / сам бородушкой трясет.

Карнавалльно-смеховые превращения (*сви́нья* – «по праву созвучия» *свила*; *поросятки* оборачиваются *осетром*, который *бородушкой трясет*) на фоне семантической бессвязности текста и условности его формального скрепления (союзом *а*) подчеркнута претендуют на статус формально-текстообразующих связок, однако перечислительность, открытость текста и дальше обещает появление новых, немотивированных предметов и «цепную» игру звучаний, «вытряхивающих» смыслы из перевертываемых слов.

Замечательный пример построения речи, где слова «рассыпаются» и звуковое подобие выходит на первый план, воссоздавая ситуацию ритуального диалога/полилога – поединка, народно-карнавальной словесной дуэли (в духе ярмарочного острология, шутовской перебранки) дает включенный в сб. Кириши Данилова стих «Свиньи хрю, поросята хрю» (в тексте *поросята* вовсе не *хрю*, а *гиги*):

Свиньи хрю, | поросята гиги, | гуси гого. || Встани,| затопляй, | перекисла, | мешай. || Чья была кручина – | нешопана лучина. || А великая печаль – | на пече детей кочать. || Плачет дитя, | возрыдает дитя – | пособити нельзя || Бачка сердит, | так мачка [...] .|| Пиво-то в шубе, | вино в зипуне. | брата в шебуре. || Прощельга вода | и нога и боса. | она без пояса. || Кто напьется воды – | не боится беды. || Никакой кормолы и не дьявольщены. || Когда Москва женилась, | Казань понеда, | Понизовные города в приданья взела: | Иркутска, | Якутска, | Енисейской городок, | А и Нов-город был тысяцкой. | А Уфа-та [...] сваха была, | Кострома-город хочет, | В поезду ехать не хочет. || ... А и я мужа не била, |

не бранивала, | А и только, бледину сыну, говаривала | «Ешь, | муж, | нож, | ты гложи | ножны, | А и сохни с боку, | боли с хребту, | Со всего животу!». | А и ела баба сметану, | да брюхо болит, | А гледела бы на милова, | да муж не велит, | Под лавкой лежит, он сабакой ворчит, | Кобелем визжит. || Баба бздить, хочет баню сбить, потолок своротить, | Двери выставить, баню выстудити. || Ваня – в баню, | жена ево – за баню, || Василей – на сенях. || Бог дал сына, | сына Екима, | А затем будет Иван, | добро будет и нам. | А щужа-де – не рыба, | лень – не еда, || А чужа жена – ожога, | Ожгла молодца | поперек животца. || А (щу)чины не ем, | коросей-та не ем, | А и ем треску, | припру к шес(т)ку...

Ритм, образуемый словесными рядами, постоянно варьируется, слова то «растягиваются», то «сжимаются» внутри строки, что подчеркивается соотносимыми рядами ударных гласных (ассонансом). Синтаксис, поначалу строго уместающий предложение или несколько предложений в границах строки, затем «расходится», речевой поток набирает силу, а с ним – межстиховые звуковые связки, особенно подхваты (на сенях – сына; ожога – ожгла; не ем – а и ем и т. п.), однако смысловые и звуковые линии всякий раз неожиданно обрываются, чтобы вновь начать то, чему нет ни логического, ни формального завершения.

Действие повторной номинации сводится к созданию иллюзии связности: детей – дитя... дитя; печаль – кручина; вода – воды... Здесь же «звуковые симулянты» лексического повтора: лучина – а... печаль; печаль... на пече – плачет; пенеда – понизовные... взела и др. Немаловажен и ложно-противительный (на самом деле сугубо присоединительный) союз *а*, самый механический и «бессмысленный» из текстообразующих союзов.

Пояснительное замечание *Никакой кормолы и не дьявольшены* – особенно трогательно (и в самом деле, что за крамола в том, что *пиво в шубе, вода – прощельяга, а Москва женилась*...). Однако анти-язык, инструмент анти-поведения, – всегда «крамолен».

Первая строка текста трехчастна и по-своему полифонична: *Свиньи хрю, поросята*... – не хрю, а *гиги*, поэтому *гуси – гого*, – и все мешается в хаосе голосов, где *свинья* превращается в *гуся*. Далее безраздельно господствует звуковая перебранка, передразнивающий внутритекстовый диалог, временами прорастающий лишь относительно связными, часто кромешными, историями-анекдотами.

Все это сильно напоминает дискурсивную практику литературы абсурда, например «Случаев» Д. Хармса (в продолжение параллелей в § 3, гл. 4 – ср. *А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла... и т. п.*), где забота о формальных межфразовых связках тем сильнее, что никакой семантической связности текст не имеет, а построен как содержательно, событийно нечленораздельная и абсолютно открытая структура. Лишь временами в потоке речи рождаются невнятные отрывочные «истории-случаи», тут же рассыпаясь; и снова доминирует цепная реакция обвала; стимулы и реакции в тексте предельно автоматичны и, цепляясь друг за друга, механически перекликаясь, не способны создать содержательного целого, а только порождает ощущение механического челночного движения, приучая сознание к дурной бесконечности.

В нашем стихе смысл так же принципиально рассыпан и может быть собран разве что формальными связками, делающими обозначаемую ситуацию еще нелепее. В этих условиях звуковое подобие как связующее средство выходит на первый план, воссоздавая ситуацию то диалога – народно-карнавальной словесной дуэли, то полилога – базарной перебранки (ярмарочного острословия). Ритмико-синтаксическое строение текста обнаруживает периодическое учащение и замедление, сужение и расширение синтаксических колебаний (волнообразно нарастающую тенденцию к ослаблению ритмико-синтаксической нагруженности строки) при общей тенденции к увеличению формата предложения – своеобразного расширения синтаксических витков текста, который предстает как развертывающаяся пружина, выбрасывающая в никуда.

Принцип двучастности, лежащий в основе ритмико-синтаксического строя виршевой поэзии, соблюдается здесь как основной. Эмбриональные формы стиха, воплощенные в поговорке, получают в виршевом стихе прямое продолжение. Балаганный стих мыслит прежде всего двустихиями и фактически оказывается развернутой формой народно-пословичного острословия. Эхо-повторы, и особенно система парной рифмовки (эквифония), поддерживают общую установку на «передразнивающий», резонирующий параллелизм; принцип парности, двучастности доминирует: синтагматическую цепь нужно разбить надвое, потом – еще надвое и т. д.

Д.С. Лихачев пронизательно заметил, что «рифма и особый, условный ритм как знаки шутки ближе всего стоят к тому способу дразнить, который распространен среди детей: дразня, дети часто подбирают “обидные” рифмы к имени того, кого они дразнят, произносят свои дразнилки нараспев, пританцовывая, ритмически повторяя некоторые фразы, выражения, растягивая слова и т. д.» [Лихачев, 1984, с. 51]. (Не потому ли вершиной русской детской поэзии остаются стихотворения К.И. Чуковского – симбиоз балаганно-виршевого стиха и детских речевых фантазий?) «Раешный стих близок к такого рода дразнилкам. Рифмы в раешном стихе имеют “смысловый характер”, сопрягая несоединимое, создавая бессмысленные и неупорядоченные сочетания, нелепые сопоставления и ассоциации, то есть все-таки имея отношение к смыслу, служа выявлению кромешного мира, который теперь уже располагается внутри мира упорядоченного, разрушая его упорядоченность, показывая ложь и бессмысленность окружающего» [там же]. Именно установкой на «передразнивающий» диалог строк и слов можно объяснить предпочтение двучастных структур в виршевом стихе.

Однако на деле эта установка время от времени закономерно преодолевается, стих «выносит» в иные ритмы, он описывает своего рода ритмико-синтаксические «круги», чтобы вернуться к основному ритму. То же в звуковой организации, где ожидаемое звуковое дублирование оборачивается метафоническими «вывертами». Здесь заметна и метатония (выворачивание просодического контура слова): **пИво** – **винО**; в **шУбе** – в **шебурЕ**; **водА** – **ногА** – **босА** – **онА** – без **пОясА**; и другие метафонические повторы, особенно активные в последнем фрагменте **била** – **бледи-ну** – **боли** – **ела баба** – **болит** – **гледела бы** – на **милова** – не **велит**; замечательно преодоление эквиритмии в устрашающе ритмичной (почти предельно дробной) строке **Ешь,** | **муж,** | **нож,** | ты **гложи** | **ножны**, с дальнейшими гипердактилическими «распевами»: **А** и **я мужа** | не **бранивала**, | **А** и только ... **сыну говаривала**...

Наконец, размеренность прямого звукового параллелизма нарушают суммирующие повторы, как в последнем случае или в строке: **Пиво**-то в **шубе**, **вино** в **зипуне**, **брага** в **шебуре**. В звуковом плане слова «рассыпаются», но части их замысловато переплетаются и временами сливаются в новые слова. Энергия суммирования и дробления, игра распадающихся слов и «осыпающихся» строк – еще одна пружина в поистине головокружительном звуковом развертывании этого текста: **Прощельга вода** | и **нога** и **боса**, | **она без пояса**.

Вместе с тем принцип композиционного «закругления», кольцеобразного вращения на уровне макротекста не получает здесь структурообразующего значения. Балаганный текст заведомо бесконечен, принципиально открыт. Именно поэтому параплазм в таких случаях торжествует над метаплазмом, прямой параллелизм – над обращенным. Диалектика формы и содержания раскрывается здесь как борьба непредсказуемой формы против готового содержания. Этому служит механизм ритмизирующих «поэтических уравнений» (Готье) – отголосок того этапа формирования высказывания, когда оно еще не стало таковым, не приспособило себя к общепринятым формам и смыслам. Параллелизм, эквифония (и тем более – метафония) не следуют языку, а противостоят языку в его категориальной статике, превращая систему поэтических уравнений в механизм одновременного разрушения и созидания-обновления.

Не случайно эстетика древнерусского и народно-площадного смеха направлена на пародийное осмеяние официозных жанров: «Пародируется не индивидуальный авторский стиль или присущее данному автору мировоззрение, не содержание произведений, а только самые жанры деловой, церковной или литературной письменности: челобитные, послания, судопроизводственные документы, росписи о приданом, путники, лечебники, те или иные церковные службы, молитвы и т. д., и т. п. Пародируется сложившаяся, твердо установленная, упорядоченная форма, обладающая собственными, только ей присущими признаками – знаковой системой» [Лихачев, 1984, с. 11]. Можно предполагать, что пародия, смеховая культура, а во многом – и вся поэтическая культура, нацелена на преодоление не только «знаковой системы» жанров, но и на подрыв диктатуры языка как такового – в его наиболее косных статических свойствах¹. Средство этого смеха – кощунственные уравнения, которые проявляются в особом применении правил параллелизма.

¹ Ср. далее у Д.С. Лихачева: «Пародируются по преимуществу организованные формы письменности, деловой и литературной, организованные формы слова. При этом все знаки и признаки организованности становятся бессмысленными. Возникает “бессистемность неблагополучия”».

Смысл древнерусских пародий заключается в том, чтобы разрушить значение и упорядоченность знаков, обесмыслить их, дать им неожиданное и неупорядоченное значение, создать неупорядоченный мир, мир без системы, мир нелепый, дурацкий, – и сделать это по всем статьям и с наибольшей полнотой» [Лихачев, 1984, с. 12–13].

«Обвал смысла» в балаганном, карнавалльно-праздничном расшном стихе, апофеозе антикультуры, активно использующем эквифонию и на ее фоне совершающем различные метафонические «выходки», – особенно показателен.

Иное, неконфликтное (точнее – нежестко-конфликтное) взаимодействие двух основных типов фоносиллабики текста и, шире, параплазматического и метаплазматического проявляется в стихотворной речи как композиционный принцип «связывания и развязывания звуковых узлов», подобно тому что мы видели в структуре пословицы о «слове».

Простейший случай здесь состоит в том, что неизменный, эквифоничный фоносиллабический комплекс перемещается вдоль строки, то обеспечивая звуковое предвестие стиховой концовки, то водружаясь в абсолютно-конечной позиции, будучи осложненным метафоническим элементом.

Все б я пела, все б я пела,

Все бы веселилася.

Да одно меня стубило:

В дурака влюбилася.

Как видно, «звуковой сюжет» этой виртуозной частушки строится примерно по тому же принципу, что и рассмотренный выше в пословице. Первый «вир» доселе ровного звукового потока образуется в финальном слове первой половины строфы – *веселилася* (*все – все – все* оборачивается здесь инициальным *вес...*, а далее следует внутрисловная метасиллабограмма: селИ|ласа), однако, преодолев это сопротивление, эквифонический поток устремляется дальше, тем не менее оказываясь в концовке 3-го стиха опять осложненным – вибрацией ФК (*убило* дает и рифму *било*, и вывернутое созвучие *убил*), а в трехсложном формате создается ряд соб-апЕл – соб-апЕл – ас-убИл – (лу)биЛаса, где предшествующее уБИл превращается в лубИ и одновременно повторяется (убИл – уБИл) и где, наконец, рифмой утверждается связь концовок четных строк (селИ|ласа – ласа), а инициальный в-образный слог «слева» сплавивает, суммирует все сказанное в финальном «аккорде» (финал не то чтобы счастливый, но «жизненный»).

Ср. в еще одной пословице: *Старица Софья /о всем мире сохнет/ а никто о ней не вздохнет*. Этимологизирующая линия¹ идет здесь от имени собственного: *Софья – о всем – сохнет – вздохнет*, своеобразно возвышая это слово над другими, мотивирующе-расшифровывающими; однако фонико-синтаксический «сюжет» этой пословицы строится как сведение всех линий к завершающему глаголу, синтезирующему эквифонические и метафонические цепочки всего предложения: (стА – зДО; асОф – овсО – евз-О; Охнет – никтО – Охнет).

Операция накопления и суммирования – формального и семантического (мотивов, сюжетных линий и т. п.), характерная вообще для композиции текста, очевидно, может считаться важным способом экстрасегментного оформления как сложных, так и относительно простых синтагматических целых. Ср., например, подзаголовок «Шерамура» Н.С. Лескова: *Чрева ради юридический*, который построен по принципу сведения эквифонического и метафонического повторения к последнему слову (вполне возможно, далее отсылающему к *праведник*).

Анализируя формы стихотворного языка, Ю.Н. Тынянов отмечал, что «эквиваленты... означают не ослабление, не понижение, не отдых в процессе развивающейся формы, а, напротив, нажим, усиление», притом что «динамика формы есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных» [Тынянов, 1993, с. 39]. Это касается, конечно, и законов «инструментовки». При всех отличиях семантической перспективы и, возможно, эстетической значимости книжно-поэтических форм по сравнению с фольклорными, их поэтическая техника в области построения «звукового сюжета», объединяющего микротекст и/или текст в целое, остается принципиально неизменной.

Ср. в современной поэзии:

Поцарапанный ноль – иллюминатор падающего боинга,
 когда человеки грызли стёкла и не достигали.
 Решётчатый бег однобокий, дающий Бога, –
 ты. Ах, время, как цепочка на шее балаболки...

(А. Парщиков)

¹ О приемах этимологизации и предпосылках анаграммы подробнее см. гл. 6, § 4–5.

и в строфе «Незнакомки»:

И веют древними поверьями
 Ее упругие шелка
 И шляпа с траурными перьями,
 И в кольцах узкая руки

(А. Блок).

Если строфу рассматривать в целом, то действие звуковых повторов выглядит так: вначале метафония сплавливает первую строку: **И ве́ют дрéвними пове́рьями** (*иЕ – Еи; ивЕ – Ев-и; вЕ – Ев – вЕ; рЕв – вЕр*), игрой эквифоничных дактилических и гипердактилического окончаний **дрéвними – пове́рьями** готовит рифмуемое **трау́рными пéрьями**; вокалический ритм (*аи → иА... аи*) распространяет концовку первой строки на скобочные двугласия третьей, а срединная ее часть распространяется в последней строке «переливчатым» метафоническим сцеплением на той же основе вокалического ритма *Аур → ру-А и Ау – аУ(а) – (а)уА*. Подготовку финального слова (4-й строки) довершает суммирование-стяжение рифмуемой 2-й строки (**{рУги... ка} → рука**), таким образом позволяя сосредоточить максимум «звуковой энергии» в финальном импульсе строфы.

В заключение уместно привести рассуждение М. Мамардашвили, освещающее проблему взаимодействия и конфликта закрытости и открытости в процессуальных, динамических образованиях, к числу которых относится и словесное искусство, и сама жизнь:

«Завершенные гармонии действуют своей завершенностью. Наша мысль, наше переживание движутся там по законам, задаваемым этими завершенными гармониями...

Эти завершенные гармонии, существующие только в области форм для чего-то (форм для испытания), содержат в себе возможность для размыкания наших представлений. Нам ведь всегда кажется, что что-то должно начинаться и должно кончаться. Будучи целеполагающими существами, мы всегда включены в поток времени, в котором, заботясь о своем существовании, мы движемся вперед к какой-то цели, и нам кажется, что перед нами бесконечность. В том числе и потому, что мы не можем представить себе смерть, поскольку она не событие в этой жизни, а обидная, нелепая, внешняя случайность. Мы всегда с

занесенной вперед ногой. Хотя, может быть, на самом деле уже все свершилось. Смысл относительно всего уже выведен, а мы движемся в дурную бесконечность. Не связав происходящее с нами с завершенной гармонией, оставшись с поднятой ногой (то есть с желанием добра, справедливости, мысли), мы попадаем в дурную бесконечность повторений. Как сказал бы Ницше, в “вечное повторение тождественного” <...>.

Смерть, если мы сопрягли себя с символом, есть способ внесения в жизнь завершенных смыслов, внесения в жизнь бессмертия. Если что-то завершилось, то со мной ничего не может случиться. А для того, кто желал добра, но не умел делать добра, так как добро есть не благое намерение, все оборачивается “вечностью” – он никак не может умереть, как в аду. Ад – это мучение: все время умираем и не можем умереть» [Мамардашвили, 1991, с. 7].

В отношении случаев «речемзыкального» текстообразования, где взаимодействие цепочек звукового повтора позволяет по аналогии со смысловым контуром сюжета оформлять речевые целые, убедительно звучит приводимое Р. Якобсоном определение И.Ф. Стравинского: «Вся музыка – это не что иное, как последовательность импульсов, сходящихся к финалу» [цит. по: Якобсон, 1975, с. 326].

Ср.: «Музыкальная форма есть временное выражение смыслового покоя. В пространстве подвижной покой создает окружность. В музыке подвижной покой создается при помощи принципа возвращения к исходному пункту. <...> Обогатившись новым содержанием, первоначальный элемент обретает самого себя в новой сфере; и как только после пережитых судеб он вновь находит себя, – произведение кончено и «круг» музыкальных судеб завершен» [Лосев, 1990, с. 365–366].

ВЫВОДЫ

Творимая речь всегда так или иначе говорит о самой себе, испытывает себя. Поэтическое и метаязыковое здесь неразделимы. Переживаемое слово предсказывает возвращение речи к себе. Повтор как перемещение в новый контекст, новую позицию – это не воспроизведение, а воскрешение формы, дарующее ей новую жизнь. Эффект повтора, обусловленный его новым семантическим контек-

стом, новым положением в речевой цепи, – это индицирующая смысловая, динамическая (психологическая) переакцентуация, постоянство которой поддерживает его вторичную предикативность.

Звуковой повтор реактивен и проективен, его основа – семиотический механизм индексации, который реализуется и как реакция образования знаковых цепочек, где каждое последующее звено указывает на предыдущее, и как реакция пластических форм, внешних речевых образований на внутренне-речевые «жесты» и состояния.

«Звуковые жесты языка», мыслимые вслед за Е.Д. Поливановым, – это звуковые соединения и сегментно-просодические модели, для которых имеет значение следование консонантных и вокалических элементов и действие которых не обязательно иконично, но, подобно «потенциально-естественным» жестам, проективно в отношении способов переживания явлений и процессов внешнего и внутреннего для человека мира, прежде всего в выражении той области субъективной действительности, которая не выражается стандартными языковыми средствами. Самим построением последовательности, наиболее рельефно организуемой комбинаторикой единиц и повтором, в частности звуковым, текст способен служить запечатленной памятью о неосознаваемых цепочках внутренних стимулов и реакций, быть инструментом экстерироризации доречевого и первично-речевого.

Будучи, в частности, обращен к смежным единицам плана выражения, индексальный знак – это знак «парный» (независимо от экспликации этой парности), данный в привязке к другому, и в этой привязке уже обозначающий связь вещей, что наиболее ярко сказывается в редупликации, основной смысл которой в представлении нерасчлененного как членимого, растягиваемого надвое, когда между образованными полюсами устанавливаются отношения предикирования.

Индексирующей природой звукового повтора так или иначе обусловлена его функциональная перспектива, основной смысл которой состоит в установлении отношений непрерывности и связанности «точечных» элементов высказывания и которая раскрывается как экстрасегментно-организующая функция. Ее основными проявлениями выступают функции членения, выделения и объединения,

которые, в свою очередь, конкретизируются как функции консолидации, эмфазы, интермедиации, контраста и делимитации.

С учетом формы и распределения повторяемых звуковых конфигураций, используемых основных типов звуковой ассоциативности, экстрасегментно-организующая функция является базовой для определения функциональной перспективы звукового повтора.

Выделительно-объединительная и, далее, консолидирующая, соединительная и контрастивная функции обеспечиваются прежде всего метафоническими повторами, благодаря которым одна часть последовательности не отождествляется с другой, но выводится из нее, позволяя устанавливать отношения звуковой и смысловой метаморфозы, отношения преобразования в рамках целого, преемственности в развитии. Метафония преимущественно оформляет звуковые ассоциаты, связанные подчинительной связью и преобразует отношения семантической эквивалентности в отношения семантического следования и преобразования. В синтаксическом отношении метафонические ассоциаты прежде всего реализуют отношения противопоставления и контраста.

С помощью эквифонических повторов реализуются отношения выделения-членения единиц поэтической синтагматики, которые далее выражаются в функциях эмфатической, разделительной и обособливающей. Наиболее очевидная синтаксическая перспектива эквифонии – грамматический параллелизм, а следовательно, паратактические отношения, что находит очевидное подтверждение в звуковой структуре союзов: формально уподобленные последовательно выполняют роль средства, образующего открытые сочинительные ряды (таковы же функции повторяющихся предлогов и тавтологических лексических повторов).

В формулах тождества-подобия типичной синтаксической функцией эквифонии является оформление параллели субстантивных субъекта и предиката.

Таким образом, эквифония проявляется как средство подчеркивания сопоставимости, метафония – как средство преодоления несопоставимости путем установления звуковой «преемственности в развитии», подчеркивания синтагматического неравноправия единиц при одновременном усилении их синтагматической связанности. Эквифония делит и сопоставляет, метафония – формирует новое целое; эквифония субститутивна, метафония – конститутивна.

Как важный текстообразующий принцип действует механизм противоборства эквифонии и метафонии, композиционный принцип «связывания и развязывания звуковых узлов», создающий эффект нарушения и восстановления равновесия в русле триады «тезис – антитезис – синтез», когда противоречащие друг другу линии гармонически сходятся в финале. Этот «звуковой сюжет» текста по-своему прослеживается в структуре пословицы, скороговорки, рекурсивной докучной сказки, балаганного стиха и получает наиболее гармоничное выражение в поэтическом тексте, в частности – в структуре строфы, благодаря приему «теневых» и суммирующих рифмовок.

Глава 6

ФОНОСТИЛИСТИКА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

§ 1. Об избранных аспектах анализа поэтической формы

Вот я слышу от вас в ответ: «Все это не факт; это поэзия». Чепуха! Я признаю, что плохая поэзия лжива; но нет ничего более подлинного, нежели настоящая поэзия. И позвольте мне заметить ученым мужам, что художники значительно более тонкие и внимательные наблюдатели, чем они, если, конечно, дело не касается деталей, поиском которых занимаются ученые мужи.

Ч. Пирс. Феноменология

Обращаясь к поэтическому тексту, мы обращаемся к единственно полноценной форме общения. Конкурировать с ней может лишь интимное общение-сопричастность, общение-взаимопроникновение, основой которого является слово на самом «пороге молчания» (А. Платонов) и за его порогом. Художественный текст – механизм преодоления одиночества вещей, людей, звуков, слов. Это способ выхода из мгновения в вечность – только потому, что мгновенное, рожденное уникальным сознанием и судьбой говорящего, оказывается на пересечении двух сознаний (М. Бахтин) и обращено одновременно в две стороны (адресата и адресанта, где второй – не интерпретатор заведомо многосмысленного «предъявленного» ему знака, но непосредственный участник процесса претворения ничего не говорящего «слова для себя» в слово-откровение). «Диалогизм», о котором после Бахтина сказано так много, по-настоящему реализуется только в художественном и религиозном общении-познании, принципиально иррациональных формах, рядом с которыми другие типы общения (деловое, идеологическое, научное) – в большей или меньшей мере лишь способы симуляции диалога, способы подавления другого, инструменты власти. И только художественное слово – воплощение свободы и инструмент любви (хотя и под прикрытием художественности возможно насилие).

Потому самую сердцевину арсенала художественных средств и составляют метафора и символ – речевые, знаковые образования, смысл которых образуется пересечением принципиально разных семантических пространств. Рядом с этими средствами часто упоминается и звук, звуковое начало, которое, конечно, в разной степени в разном отношении востребовано прозаическими и стихотворными (в широком смысле, как в случае поговорки, – поэтическими) жанрами. Настоящая работа в целом неизбежно обращена к художественному произведению, который для изучения и иллюстрации форм звуковой организации текста оказывается наиболее ценным и показательным. Вместе с тем пытаться ответить на вопрос, чего «добивается» с помощью того или иного звукового построения автор, – значит, в определенном смысле, признать, что текст перестает быть художественным. Писатель, поглощенный поиском «правильных слов в правильном порядке» (П. Валери), не заботится о действенности своего сочинения. Речевой инструментарий, позволяющий запечатлеть «образ мира, в слове явленный» (Б. Пастернак), – это область конструктивных приемов по преимуществу. Художественные средства не приспособлены к решению некоторой прагматической задачи, однако вырабатываются и реализуются в меру способности автора слышать в собственном слове жизнь Другого (и другого слова), а в чужом и отчужденном обретать и узнавать свое, – в сущности, без конца преодолевать мертвое слово-власть ради превозмогающего одиночество людей и вещей и пресуществляющего смысл вещей слова-сочувствия. Тем более осторожным должно быть описание роли звуковых средств в художественном целом. Приходится искать, по возможности, мягкие формулировки: например, говорить о том, что звук, звуковая игра – своеобразная тропа, ведущая из глубин одного творческого сознания к глубинам другого. На этом пути звуковое проходит через области относительно сознательного отбора и комбинации смыслоносителей, оставаясь при этом «теневым», бессознательно мотивирующим средством, которое не «подсвечивает», не «окрашивает» знаки, не «в нагрузку» к ним дается, не «украшает» уже готовые смыслы, но в значительной мере организует и направляет сам отбор и комбинирование знаков, активно формируя их смысл. В таком случае функционирование звуковых средств в художественном тексте должно мало того что рассматриваться в ракурсе подвижно-иерархических представлений о функциональности рече-

вых средств, но в основном исходить из представления о конкретных формах лишь как «задатках» смысла, изучать функциональное не более чем область «предрасположенностей» в использовании тех или иных звуковых форм.

Рассмотренные выше типы звуковой ассоциативности и фоностилистические приемы во всем спектре (от рифмы до палиндрома) представляют для поэтического текста ценность. Однако, как уже подчеркивалось выше, звуковой параллелизм как таковой необходим художественному тексту лишь как предлог, фон, позволяющий преодолевать и опровергать стандартное, инерционное, ожидаемое, а также и средство упорядочить, сбалансировать, уравновесить то, что, как необузданная стихия, устремляется в открытое пространство. Поэтому поэтическое творение помещает в центр своего фоностилистического репертуара альтернирующие звуковые комплексы, находящиеся в отношениях повтора. В этой связи, в качестве едва ли не важнейшей семантической перспективы звукового повтора открывается функция семантического варьирования речевых единиц, на которую нацелен именно дивергентный – метатетический, преобразующий, «диалогизирующий» и синтагматически консолидирующий повтор. Роль фоносиллабики, охватывающей консонантный состав речи, в этом отношении эстетически приоритетна. *Лоно лени* и, далее, *лоно волн* – звуковые движения, жесты, которые, вероятно, оказывают наибольшее воздействие на формирование смысла (ориентируя и на соотнесение отдельных смыслоносителей, и на слияние их в единый звуко-смысловой поток).

Такова, например, одна из самых знаменитых по своей «звучности» строф русской поэзии:

<p><i>Русалка плыла по реке голубой,</i> <i>Озаряема полной луной,</i> <i>И стала она доплеснуть до луны</i> <i>Серебристую пену волны.</i></p> <p><i>(Лермонтов. Русалка)</i></p>	<p>Олно – луно – ле-ну – (о)луны – ол-ны; аплы лАпо – пОло – опле – пЕ...ол; иста – Исту; русА – зарА – с-арА – сере; ру...ка – рекЕ; до-ле – долу; опле-ну – по...луно – пЕ...олны</p>
---	--

По поводу этой строфы А. Фет писал И.С. Тургеневу (5 марта 1873 г.):

«Я старый оригинал и не знаю выше наших поэтов: в мире нет. “Для бе-ре-гов”.

Это бесконечная линия – усыпанная гравием, словом – Средиземное море. Или

Русалка ПЛЫ-ЛА по реке голубой, / Озаряема ПОЛНОЙ ЛУНОЙ. Ведь это черти!!» [Фет, 1982, с. 206].

Формы такого рода обращены к самой основе речемусыкальной природы текста, исповедующего, как и музыка, «принцип нераздельной органической влитости взаимопроникнутых частей бытия» [Лосев, 1990, с. 230].

Если условно разводить форму и содержание поэтического текста (как это стремился делать, например, М.Л. Гаспаров), то одновременно следует отказаться от всяких поползновений трактовать поэтическую (в частности, звуковую) форму как способ «поддакивания» смыслу (в духе известных представлений об «аккомпанементе» формы содержанию). Уместно вспомнить замечательное утверждение С.С. Аверинцева:

«Так называемая форма существует не для того, чтобы вмещать так называемое содержание, как сосуд вмещает содержимое, и не для того, чтобы отражать его, как зеркало отражает предмет. “Форма” контрапунктически спорит с “содержанием”, дает ему противовес, в самом своем принципе содержательный; ибо “содержание” – это каждый раз человеческая жизнь, а “форма” – напоминание обо “всём”, об “универсуме”, о “Божьем мире”; “содержание” – это человеческий голос, а “форма” – все время наличный органнй фон для этого голоса, “музыка сфер”. Содержание той или иной строфы “Евгения Онегина” говорит о бессмысленности жизни героев и через это – о бессмысленности жизни автора, то есть каждый раз о своем, о частном; но архитектоника онегинской строфы говорит о целом, внушая убедительнее любого Гегеля, что *das Wahre* – это *das Ganze*» [Аверинцев, 2001, с. 204].

Звуковое в тексте ближе всего стоит к тому, что можно рассматривать как речевую материю языка, однако именно поэзия заставляет эту омертвевшую в процессе утилитарно-прагматической ее эксплуатации материю-форму превращаться в действенное (скорее – «взаимо-действенное» нежели «воз-действенное»), а значит – содержательное начало текста. «Расположение... материала по законам художественного построения следует называть в точном смысле этого слова формой... произведения. <...> Под этими словами никак нельзя понимать только внешнюю, звуковую, зрительную или какую-нибудь иную чувственную форму... В этом понимании форма меньше всего напоминает внешнюю оболочку, как бы

кожуру, в которую облечен плод. Форма, напротив, раскрывается при этом как активное начало переработки и преодоления материала в его самых косных и элементарных свойствах» [Выготский, 1968, с. 187–188].

У настоящей главы, непосредственно подводящей к анализу текстов, две задачи: обратить внимание на некоторые специфичные для поэтической речи способы звуковой организации текста и проследить, как востребованные поэзией звуковые повторы проявляют себя во взаимодействии с лексическими и композиционно-синтаксическими единствами текста. Такая постановка задачи требует уделить особое внимание, с одной стороны, внешне «асемантичному» вокалическому строению произведения, а с другой – лексикализированным повторам, наиболее тесно связанным с поэтической морфологией символа, в частности ведущим к анаграмме.

§ 2. Эквифония и метафония в вокалической структуре стиха

Живую одежду я тку божеству.

Гете. Фауст. Пер. Б. Пастернака

Анализ звуковых повторов в области гласных для исследователя сопряжен с двойным риском.

Во-первых, гласные, будучи в высокой степени интегрированы в процесс слогообразования и выражения ритмико-просодических отношений, нелегко интерпретируются в их отношении к лексической семантике, а раз так, то самым простым способом объяснения роли гласных в стихе становится комментарий в духе теории «звукового окрашивания» с учетом фоносемантических аспектов вокализма. Такую версию в русской филологии, как известно, выдвинул еще М.В. Ломоносов, предполагавший, что «в российском языке частое повторение письмени *а* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение письмен *е*, *и*, *о*, *ю* – к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей; через *я* показать можно приятность... через *о*, *у*, *ы* – страшные и сильные вещи...» [Ломоносов, 1952, с. 241]. Однако взгляд на повторы и контрасты гласных, когда

они мыслятся непосредственно «передающими» некие чувства и оценки, заставляет миновать всю «толщу» речевой организации текста, в частности – его композицию, ради самых приблизительных выводов о том, как звуки «помогают» лучше понять и почувствовать сказанное. Между тем остается в тени и сама «контуорообразующая» активность гласных, непосредственно обращенная к фразе и поэтической синтагме.

Второе, иногда совершенно непроходимое препятствие, создается собственно трудностью учета безударных гласных как элементов звукового повтора. Филологу, особенно фонетисту, трудно абстрагироваться от фактов качественной редукции и других позиционных изменений гласных, однако и «полнота материального звучания» уводит от поэтического текста как такового и, как замечал выдающийся фонетист С.И. Бернштейн, в эстетическом отношении избыточна [см. Бернштейн, 1927, с. 227-31; 1929, с. 189]. Обычное стремление ограничиться наблюдением повторов гласных в ударных положениях, конечно, следствие этих методологических затруднений, притом что всякому чуткому читателю ясно, что, как метр невозможен при отсутствии безударных гласных, так и «звукопись» невозможна без игры света и теней, взаимодействия ударного и безударного вокализма, «динамической подготовки» ударных безударными – всего того, что обеспечивает, по выражению А. Радищева, «непрерывное благогласие» стиха.

Используемый в этой работе фонографический подход к звуковой материи текста упрощает процедуру идентификации безударных гласных, но вряд ли упрощает решение задачи: понять, какие свойства гласных звуков и гласных фонем универсально значимы для строения стиха. Те высказывания Л.В. Щербы о двойственной природе восприятия звуков в поэзии, которые цитированы в первой главе (с. 23–25), укрепляют в праве учитывать звукобуквенный фактор, но не дают оснований генерализовать его как общий принцип распознавания составляющих вокалической цепи. Кажется, для функционального отождествления ударных и безударных гласных в стихе оказывается важна то буква, то звук. Решительно провести границу между владениями звука и буквы в стихотворной речи невозможно, а считать позволённым всякий раз действовать в зависимости от «конкретного случая» – для лингвистического исследования путь вовсе неприемлемый. В этой связи, наблюдения и выводы по поводу вокалического строения поэтического текста,

сделанные в этой работе, должны восприниматься как предварительные. Понятно, что они заведомо уязвимы для «фонетической критики» – прежде всего там, где по звукобуквенному принципу квалифицируются гласные в безударном положении. Тем не менее, главным в этом разделе мы считаем разговор не столько о качествах, сколько о принципах взаимодействия гласных в речевой цепи стихотворения. Обойти вниманием эту сторону звуковой организации текста, особенно поэтического, не обеднив, по существу, картины в целом, невозможно.

Выше были выделены основные приемы в области гласных на основе дифференциации типов звуковой ассоциативности в речевой цепи текста. Там, где речь идет о формировании фоносиллабемы как комбинации гласных и согласных, дело обстоит несколько яснее. Гласные, как ударные, так и безударные, в качестве силлабического стержня образуя в соединении с определенными согласными повторяемые фоносиллабемы и ФК, позволяют себе вступать в вокалические чередования самого широкого диапазона, в то время как качественный фактор оказывается в той или иной степени нейтрализован (в меньшей мере – в двузвучных фоносиллабемах, в большей мере – при повышении их консонантной насыщенности). Однако нельзя не учитывать того обстоятельства, что только гласные обладают в речи слоговой самодостаточностью, а следовательно, способны выступать самостоятельным средством звуковой организации текста, т. е. образовывать фоносиллабемы и фоносиллабические ряды, вступая в отношения повтора. Очевидно, что в первую очередь это происходит в случаях классического ассонанса – как монотонического (когда в отношении повторения включаются одиночные фоносиллабемы), так и политонического (когда повторяются образованные гласными фоносиллабические комплексы – сочетания ударных и безударных). Выделяются и приемы повтора «вокалических фигур», качественно неоднородных вокалических рядов, в частности – прием вокалической градации [Седакова, Котов, 1988; Векшин, 1987, с.113-118, 1989а, 1989б].

С квантитативной точки зрения даже самое яркое и общепризнанное явление в области вокализма в стихе – ассонанс – оказывается небесспорным. Об этом свидетельствуют интереснейшие данные М.Л. Гаспарова и Т.В. Скулачевой о гласных у Блока, полученные в результате статистического обследования. Авторы исходили из предположения, что «ощущение стиха Блока как повышено

благозвучного, плавного, по сравнению, например, с Некрасовым», основано на том, что «в них продуманнее, гармоничнее расположены опорные гласные звуки» и эта гармоничность достигается путем повышения вокалического единообразия строки, т. е. «однородные последовательности ударных гласных встречаются чаще естественной последовательности» [Гаспаров, Скулачева, 2004, с. 226–227]. Статистика, однако, никак не подтвердила это предположение и привела авторов к выводу: «никакого отбора на такие-то гласные поэзия не делает» [там же, с. 229]. Слух Гаспарова как филолога и литератора вынудил, правда, сделать оговорку, что предпочтения возможны «эпизодически, ради звукового курсива» [там же]. Оказалось, таким образом, что ассонансы, вокалическая упорядоченность стиха ощутимы только на слух, в силу каких-то дополнительных обстоятельств, а опыт ученого, ищущего систематического предпочтения монотонических рядов политоническим (сплошных рядов типа ААА или правильных фигур, например с рамочным повтором типа АОА), не находит этому подтверждений. Но не потому ли, что статистика властна лишь там, где речь идет о предельно общих речевых пристрастиях, а слух улавливает частное, индивидуальное, композиционно и семантически обусловленное?

Интересно, что в одном случае опыты над анапестами дали положительный результат: оказалось, что Блок решительно равнодушен к качеству гласного в замыкающих мужских рифмах (у раннего Блока частотность *У* в этой позиции превышает норму более чем вдвое, а у позднего Блока ту же роль и с той же активностью выполняет *И*); в женских же рифмах роль излюбленных опорных гласных в этом положении играют *О* и *Е* [там же, с. 229–230]. Можно сказать так: в замыкающих рифмах Блок избегает *А*. Это, похоже, говорит о том, что вокалический ряд не стремится к сонорному пику в своем последнем звене, а скорее ищет понижения звучности. Это может означать, что правилом вокалического построения последней строки является либо сонорное варьирование, либо сонорное «закругление» ряда, либо и то и другое. Однако возможен еще один вывод, кажущийся самым существенным: для поэта качество гласного важно не само по себе, но приобретает значимость как элемент синтагматической, в частности звуковой, конструкции строки и строфы; и лишь в той мере, в какой окажется возможным типизировать эту конструкцию хотя бы с учетом самых общих огра-

ничений и допущений, станет возможным поиск типичных форм расположения гласных. Во всяком случае, эти опыты свидетельствуют, что однообразный, монофонический ассонанс (сплошной «подбор слов» на определенный гласный, особенно в обход строки и других композиционных и значимых единиц текста) – не основа поэтической гармонии.

Сказанное скорее подтверждает, чем отменяет значимость интуитивных наблюдений многих исследователей, суть которых, со ссылкой на М. Граммона, выразил В.М. Жирмунский: «Под влиянием основного композиционного движения, осуществляющегося в звуковом материале стихотворной речи, быть может отчасти – как произвольное отражение общего ритмического импульса, устанавливается не только закономерное чередование сильных и слабых слогов, на котором прежде всего строится метрическая организованность словесного материала, но в более свободной форме возникают некоторые закономерности в распределении качественных элементов звучания. Так, нередко наблюдается в стихе более или менее правильное чередование ударных гласных (“гармония гласных” – термин М. Граммона)» [Жирмунский, 1975, с. 250; ср. Grammont, 1913]. Особенно важно, что речь идет о действии «правильных чередований», а не сплошных повторений.

Такие правильные чередования создают полифонический тип ассонанса, предусматривающий повторяемость гласных в определенной ритмической позиции строк и полустуший, «циклическое голосоведение», делящее речь «по системе повторяющегося, не замкнутого закона чередования звуков» [Томашевский, 1929, с. 22]: *Жил на свете рыцарь бедный...* (И Е Ы Е); *Он имел одно виденье...* (О Е О Е); *И до гроба ни с одною...* (и О и О) и т. п. Ср. в «Росписи о приданом»: **в Филиппов пост, подымя хвост** (И О Ы О); **Десять аршин сосновой коры с Поклонной горы** (О Ы О Ы; о-О-ой коры о-О-ой горы).

«Очевидно, – отмечает Б.В. Томашевский, – голосоведение по ритмическим результатам совпадает как с закономерностью словесных ударений, так и с тенденцией интонационного членения» [там же, с. 23]. Вопрос в том, является ли такое совпадение самостоятельным средством выделения и членения, или это только отражение общего стремления стиха к «сквозной» периодической организации речи. Как ни парадоксально, но если бы мы имели несамостоятельную структуру,

т. е., словами Б. Эйхенбаума, явление «отраженной» фоники, то повышенная частотность таких случаев была бы предсказуемой, стих принуждал бы звуки вторить метру и располагаться в «правильном» порядке. Конечно, в таких анапестах Блока, как *О весна без конца и без края, / Без конца и без края мечта* (А-А-А / А-А-А) или *Ни тоски, ни любви, ни обиды, / Все померкло, прошло, отошло...* (И-И-И / Е-О-О) трудно не заметить приема. Однако отрицательный результат подсчетов М.Л. Гаспарова и Т.В. Скулачевой, не обнаруживших в целом никаких статистических отклонений в частотности гласных в пределах стиха, говорит как раз о том, что монофонический и полифонический ассонанс не является механическим отзвуком метра (что как раз привело бы к повышению частотности «правильных» построений), но обладает синтагматической самостоятельностью. При этом не следует ожидать, что гласные должны создавать монофонию внутри стиха, что ассонансные ряды не могут преодолевать стиховой границы в духе «звукового анжамбмана», что роль ведущего гласного или ФК (сочетания гласных фоносиллабем) в процессе «извития» речи не передается от одних к другим.

Регулярность «правильных», в том числе правильно чередующихся, вокалических фигур на протяжении стихотворения или хотя бы сохранение их организующей функции на протяжении строфы, возможно, окажется наиболее характерной там, где текст использует некоторые шаблонные фонико-синтаксические приемы: *Бедная молодость, дни невесёлые, / Дни невесёлые, сердцу тяжёлые! / Глянешь назад – точно степь неоглядная, Глушь безответная, даль безотрадная* (Никитин): $\boxed{ЕО} \underline{ИО} / \underline{ИО} \boxed{ЕО} / \boxed{ААЕ} А / У \boxed{ЕАА}$. Организующим началом в первом двустишии служит повтор политонического типа, расчленяющий речевую цепь на четыре полупериода, «перекрестно» коррелирующих между собой и в целом различающихся лишь начальными ударными, близкими по тембру И – Е. В заключительных двух строках встречаемся с явлением, названным Б.В. Томашевским «контрастной монотонией», наиболее отчетливо выделяющейся в случаях типа *Трубный звук и пенье стрел* (Пушкин): *Уы Уы Ее Е* или проанализированного С.И. Бернштейном *Цвет поблекнул, звук уснул* (Тютчев): *Ео Еу Уу У* [см. Бернштейн, 1929, с. 17], где безударный вокализм поддерживает эти отношения.

Ср. в пушкинском:

У лукомОрья дУб зелЁнный;	у у о О а У ы	у О У О
ЗлатАя цЕль на дУбе тОм:	а А а Е а У	А Е У О
И днЁм и нОчью кОт учЁнный	и О и О у О у О ы	О О О О
Всё хОдит пО цепи кругОм...	о О и О е и у О	О О – О

(Строфа в целом объединена ассонансом – повтором ударного О. В первом полустишии действует полифонический, а во втором – монофонический ассонанс; полустишия таким образом внутренне объединены и одновременно противопоставлены друг другу, что, в самом общем, соответствует тематическому объединению и членению строфы: 1–2 строки – дуб, 3–4 – кот; есть и объединяющий 1–2–3–4 лексико-тематический элемент – *цепь* (все три слова односложны, имеют сходную сегментную структуру CVC). 2-е полустишие развивает 1-е, узаконивает движение к О, и одновременно противопоставляет 2-е 1-му.)

Структурная значимость полифонического ассонанса в строке *У лукоморья дуб зелёный* (у О У О) или в другой начальной строке: *Там лес и дол видений полны* (Е О Е О) определяется его способностью создавать поверх просодической схемы строки свой собственный контур, образуемый движением Е-О / Е-О, который устанавливает звуковую аналогию 1–2 и 3–4 стоп, создает дополнительную «звуковую разметку» строки, в результате чего она приобретает двучастную структуру, в следующих строках преодолеваемую ритмически, синтаксически и фонически – строением вокалических рядов: **А**о **Е** **Ы** О / **Е** А **и** О / И И е А / О О А / И А И О. Следует только заметить, что «тенденция ритма» в таких случаях может не только поддерживаться, но и преодолеваться.

Б.М. Эйхенбаум, вероятно впервые в русской поэтике сосредоточивший на полифоническом ассонансе пристальное внимание, увидел в нем находку А. Ахматовой, которая, по его мнению, ввела «в русский поэтический язык... тенденцию к продлению одного гласного ряда, к укреплению одного артикуляционного движения» [Эйхенбаум, 1969, с. 122], например: *Свежо и остро пахли морем / На блюде устрицы во льду* (О-О-А-О / У-У-У). В стихе Ахматовой Эйхенбаум выделил как прямые, так и «обратные движения», осуществляемые на некоторой инвариантной основе, например «движение о-а» или «типичный для Ахматовой... контрастный ход у-а» [там же, с. 126]. Независимо от того, насколько

ко такие движения актуализируют артикуляционно-мимический компонент (а они, очевидно, являются скорее фактом «психологической артикуляции», нежели непосредственно обращены к артикуляции физической, действуют как фразеологизирующее звуковое средство [ср. Bottineau, 2001], – не случайно Эйхенбаум связывал эти явления с поэтической мелодикой и интонацией), идея художественного звукового жеста, которая по-своему применена уже в работе «Как сделана “Шинель” Гоголя», оказывается приложимой к исследованию поэтической синтагматики вообще, вовсе не только речевой техники Гоголя и Ахматовой.

Ср. в знаменитой концовке «Цыган» Пушкина:

И под издранными шатрами	и о иАы иа Аи	... гРА-ым ... гРАми
Живут мучительные сны	и У у И е ы е Ы	... И-е-ны е-нЫ

Подобные жесты делают конструктивно значимым не собственно качество звука, а соотношение звуковых качеств, звуковые контрасты, вокалические «изгибы» и переходы, обнаруживают пластическую основу поэтической словесной ткани.

Игра полифонических созвучий гласных на фоне ассонанса очень характерна для фоностилистики Б. Пастернака. Ср., например, в «Весенней распутице»:

Болтала лошадь селезенкой,	о А а О а е О о	А О - О
И звону шлепавших подков	и О у О а и о О	О О - О
Дорогой стор ила вдо гонку	о О о О и а о О у	О О - О
Вода в воронках родников .	о А о О а о и О	А О - О
(Б. Пастернак)		

где доминирует ассонанс на О, поддерживаемый и усложняемый игрой двусложных вокалических сцеплений, а в следующих строках получающий фрагментарное проявление не сам по себе, а в составе полифонического ударновокалического жеста АО: *Смеялся кто-то, плакал кто-то, / Крошились камни о кремни...* (**А О** **А О** / **И А о И**).

В режиме «растяжения» слова или синтагмы возможна подготовка, а в режиме «стягивания» – суммирование ударновокалического контура вокалическим

ФК, на что обратил внимание А.К. Жолковский в 1 строке стихотворения о деве-статусе Пушкина: «в фонетическом плане происходит последовательный сдвиг вокализма вперед от у через о к резкому переднему и, причем весь он приближенно повторен в «суммирующем» 3-м слове *уронив* ([uraniɪf]; графически это еще нагляднее: у-у / о-о / у-о-и ...). Резюмированием фонетически поддержана схема суммирования..., а характером сдвига – динамичность траектории» [Жолковский, Щеглов, 1996, с. 82]. Иными словами, ряд ударных в строке *Урну с водою уронив* «сжимается» в последней стопе, образуя трехсложный ФК: У О И ≥ уоИ. С учетом продолжения (Об утес ее дева разбила), картина такова: У у о О у о И / о у О е о Е а а И а –возникает плавное растяжение с акцентным сдвигом (метатонией):

...О у о И ≤ {о у О ...И}.

Гласных слишком мало, чтобы можно было избежать их частого повторения. Важнейшее свидетельство конструктивной роли повтора гласных и вокалических ФК в стихе – его способность укреплять ассонанс опорными согласными и согласными вообще, т. е. способность ассонирующих гласных входить в состав консонантно-вокалической фоносиллабемы и ФК.

<i>Мело, мело по всей земле</i>	О О Е Е	<u>е</u> <u>О</u> <u>е</u> <u>О</u> <u>о</u> <u>Е</u> <u>е</u> <u>Е</u>	<u>ел</u> <u>О</u> <u>ел</u> <u>О</u> <u>овс</u> <u>Е</u> <u>е</u> <u>Е</u>
Во все пределы.	Е Е	<u>о</u> <u>Е</u> <u>е</u> <u>Е</u> <u>ы</u>	<u>овс</u> <u>Е</u> <u>е</u> <u>Е</u> <u>ы</u>
Свеча горела на столе,	А Е а Е	<u>е</u> <u>А</u> <u>о</u> <u>Е</u> <u>а</u> <u>а</u> <u>о</u> <u>Е</u>	<u>е</u> <u>А</u> <u>о-Е</u> <u>ла</u> <u>а-ол</u> <u>Е</u>
Свеча горела	А Е	<u>е</u> <u>А</u> <u>о</u> <u>Е</u> <u>а</u>	<u>е</u> <u>А</u> <u>о-Е</u> <u>ла</u>
<i>(Б. Пастернак. Зимняя ночь)</i>			

Схема ударных гласных явно обнаруживает доминирование ассонирующего Е, однако без учета безударных гласных картина волнообразного вокалического движения речи не видна. «Завывания» и «метельные кружения» создаются варьируемым вокалическим комплексом еО, идущим от начального рефрена. Можно, однако, заметить, что варьируемый вокалический ФК временами как бы отрывается от своих консонантных опор, приобретая относительную самостоятельность. Если в каких-то случаях метафоническая игра в большей степени требует подключения согласных, при некотором расплывании гласных (*мел*О – *емл*Е), то в других случаях, напротив, комплекс еО, подключает иные цементирующие со-

гласные (овсЕ – овсЕ), чтобы затем вновь вернуться к л-образному сцеплению. Такие случаи заставляют предполагать, что организующую функцию в тексте выполняют не только метафонически соотнесенные консонантно-вокалические группы, но и собственно варьируемые объединения гласных. Иными словами, наиболее активным организующим началом строфы оказывается вокалический ритм.

Гласная в стихе – трикстер. Ее роль в звуковой интриге текста проявляется в том, что ее спрятанное, безударное положение подготавливает ее последующий выход на авансцену – под ударение. Наиболее очевидна такая «игра в прятки» в рифмующих концовках, где она поддержана цементирующими согласными, помогающих оформить своеобразную «вокалическую стопу»; ср. у Батюшкова (Видение на берегах Леты):

Но тут явились лица <u>новы</u>	оУаИиИаОы	Овы	...нО-ы
Из белокаменной Моск <u>вы</u> .	иеоАеооЫ	овЫ	...овЫ
Какие странные обн <u>овы</u>	аиеАыеоОы	Овы	...нО-ы
От самых ног до гол <u>овы</u> .	оаыОоооЫ	овЫ	...ы-нО ...овЫ

В таких рифмовках, правда, содержится некоторый каламбурный элемент, который может быть отчасти устранен нарушением строгости участия согласных, а также нарушением графического единообразия концовок.

Такова же и пушкинская (бессознательная?) иллюстрация возможностей «рифмовки» в стихотворении «Рифма» (уже приводившемся выше), где концовки строк образуют трехсложные консонантно укрепленные вокалические созвучия:

Рифма, звучная подру <u>га</u>	И а У а а о У а	...одрУга
Вдохновенного досу <u>га</u> ,	о о Е о о о У а	...до-Уга
Вдохновенного тру <u>да</u>	о о Е о о у А	...готруДА
(Пушкин)		

Ср. у Б. Пастернака в «Спекторском», где вокалический ритм, захватывая финальные стиховые позиции, «втягивает» их в ассоциации по принципу скрытой метафонической рифмы:

Не плакались, а пели снега крутни./ И жулики ныряли внутрь пурги / И укрывали ужасы и плутни / И утопавших путников шаги.

е А <u>а</u> и <u>а</u> Е и Е а <u>У</u> и	<u>Утн</u> и	А – Е Е У
и У и и <u>ы</u> А и <u>У</u> и У и	и-Ули – ли-Ут – пу-гИ	У – А У И
и у <u>ы</u> А и <u>У</u> а <u>ы</u> и У и	<u>Ужса-и</u> – ип-Утн	– А У – У
и у о А и <u>У</u> и о а И	<u>А-ши</u> – Утн – <u>шагИ</u>	– А У – И

Структуры такого рода у Б. Пастернака часто вплетены в цепи ритмически варьируемых консонантно-вокалических сочетаний, «прошивающих» строфу:

Постепенно всё <u>грубело</u> ,	о е Е о О у Е о	<u>По-е пЕ-о</u> – <u>бЕ</u> ло	<u>оЕоЕ</u>
<u>Север</u> , черный <u>цежебок</u> ,	Е е О ы е е О	... <u>ебО</u>	<u>ЕОеО</u>
<u>Вешал</u> <u>ветку</u> из <u>абеллы</u>	Е а Е у и а Е ы	... <u>бЕ</u> ллы	ЕЕиЕ
<u>Перед</u> входом в <u>погребок</u>	е е О о о е О	... <u>ебО</u>	<u>еОоО</u>

Сказанное выше о политоническом ассонансе и вокалической метафоне – не более чем экскурс в проблематику, нуждающуюся в более последовательном изучении. Однако обойти стороной игру гласных, случаи, когда вокалическая сторона текста берет на себя инициативу его звуковой организации, невозможно. Напомним еще раз, что А.М. Пешковский, предлагая расширить методику Брика, настаивал на «включении в систему повторов гласных звуков, и притом не только по отношению к гласным же, но и в их комбинациях с согласными» [Пешковский, 1930, с. 151]. Понятно, что особенно в этой части эмпирические методы исследования нуждаются в экспериментально-психологическом подкреплении. Тем не менее эти предварительные выводы возникают на фоне достаточно объективных и осознаваемых свойств стихотворного текста.

То, что ассонанс существует, – явствует уже из принципов ассонирующей рифмы. Здесь же – и первое свидетельство композиционной, контурно-оформляющей роли повтора ударных.

Тот факт, что безударные гласные могут ощущаться как в некотором смысле «привязанные» к ударным, обусловлен самим статусом безударности в просодике слова. Иное дело, что поэтический текст использует не только количествен-

ную, но и качественную их привязанность к месту ударения, укрепляет и осложняет эти отношения в направлении от количества к качеству.

Основное свидетельство взаимозависимости качества соседствующих гласных, прежде всего ударной и безударной, опять дает рифма – женские окончания, где, несмотря на известную свободу, предоставленную XX веком заударной гласной в женской рифме, этот элемент в норме образует строгое созвучие в привязке к ударному, причем обычно не только акустическое, но и графическое – фонологичное. Игра «выворачиванием» такого созвучия в соседней нерифмуемой строке (*грубело – лежебок*: Ео – еО и т. п.), обычно с мужским окончанием, – продолжение этой тенденции, но уже не в эквифоническом, а метафоническом режиме, необходимом для установления «плавности», одновременно и преемственности, и антиинерционности в повторении. Случаи, когда к игре таких созвучий (метафонии вокалических ФК, «вокалическому ритму») в качестве укрепляющих, цементирующих звуковое сцепление подключаются согласные (так же, как это происходит в ассонирующих рифмах); ср.: *головы – суровый*: овЫI – Овы, с распространением этого принципа и на неконечные созвучия (*бежит он – не клонит*: е-Итон – е-Онит) – еще одно свидетельство конструктивной важности этих звуковых переходов, притом что в любой момент развертывания ряда согласных могут «перехватить инициативу», начиная расшатывать вокалическое сходство на фоне постоянства консонантных компонентов фоносиллабемы.

Образуемые «вокалические стопы» ведут двойную игру: на фоне единства звукового отчетливее выступают их акцентные различия, а на фоне акцентного сходства – яснее обнаруживаются различия в порядке следования гласных внутри «стопы». Возможность такой игры обеспечена уже самим принципом столкновения в стихе мужских и женских, а также дактилических окончаний, наиболее эффективно объединяющего речевой фрагмент в микротекст – строфу.

Эти, в целом предварительные, наблюдения, позволяют предположить, что звуковые контрасты в речевой цепи обладают не меньшей значимостью, чем звуковые сходства, а структурообразующим принципом может стать сам повтор внутренне контрастных фоносиллабических объединений гласных.

Немаловажен вопрос о перспективах семантизации этих повторов. Традиционным способом объяснить происхождение ассонанса, как уже говорилось, является

ство, своего рода гармония гласных, поддержанное согласными, дорастает до сближений параморфемных (припасов – и брата), хотя главной их функцией остается экстрасегментное, контурное регулирование речи, позволяющее «укладывать» разные смыслы в сходные, соотносимые «ячейки» текста. Ср. *И брата, и сына, и клумбу, и дуб* (и А а и Б I а и У у и У), где на фоне синтаксического параллелизма *И брата, и сына* соединяются метафонически (*иА – BIа*), а полустигматические *и клумбу, и дуб* (*иУ – иУ*) – эквифонией, которая выступает «перевернутым» отзвуком *улыбки* во 2-й строфе (Художницы облик, улыбку и лоб) и предшествуют *улыбке* в 5-й. Предударное *и* в 5-й строфе поддерживает ударное *О*, создает эквифоничную «стопу», регулярный звуковой жест, волнообразно усиливая и обогащая ассонанс: *...и кровлю, и вход, / Балкон полутёмный и комнат питомник, / Улыбку, и облик, и брови, и рот* (иО... иО / О... Оы О... Ои / уьУ иО(и) иО(и) иО).

В «Дурном сне» Пастернака ассонирующая *О* дает однажды «пробел» – в слове *дыры* (образуя дыру в заборе-зубах?). Независимо от изобразительных возможностей таких построений, конструктивную функцию (в данном случае – выделения-обособления) приобретает не только повтор, но и контраст (здесь – слова *дыры*):

Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,

о – О – о – Ы – О – О

Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб.

о – О – о – О – О – О

(ср. роль безударных усилителей ассонанса: *сосны – безгвоздых – доски – десны – безносых*, создающих ряд ассонирующих женских внутренних рифм: *Оы – Оы – Ои – Оы – Оы; Осы – Оз-ы – Ос-и – Ос-ы – Осы; Озды – дОс-и – дОс-ы; Осны – нОсы*).

Даже в явных по своей «музыкальной» установке стихотворениях вокалическая «инструментовка», будучи нацеленной на экстрасегментное оформление текста, не изолирована от семантики дискретных смыслоносителей, однако действует преимущественно как средство «размывания» их синтагматических границ, преодоления отдельности в пользу непрерывного целого.

§ 3. Поэтический текст на пути к анаграмме

Словно зеркало жаждой своей разрывает себя на куски
(это жажда назначить себя в соглядатаи разных сторон) –
так себя завершает в листве горемычное древо тоски,
чтобы множеством всем предугадывать ветра наклон...

*Иван Жданов. «Расстояние между тобою и мной –
это и есть ты...»*

Поэтическая речь – это не только способы объединения звуковых элементов в блоки, комплексы, но и способы «разрывания» звуковой цепи. Консолидация элементов на одних участках речи означает ослабление их связи на других участках, которое может быть использовано для установления альтернативной «поэтической морфологии» символа и текста, в русле тенденции, которую Соссюр представил как установку на «грамматико-поэтический» и «фонетико-поэтический анализ слова» [Соссюр, 1977, с. 640]. Продолжением техники «гранулирования» звуковой формы в поэтической речи оказывается практика синтагматического переразложения речевого потока с перспективой «семасиологизации частей слова» [Тынянов, 1977, с. 238], открывающей путь к анаграмме как способу построения микротекста и целого произведения.

В последние десятилетия о проблеме анаграмм и смежных типов звуковой организации текста, вслед за публикацией записей Соссюра [Starobinski, 1971, 1990, 1995; Соссюр, 1977; Старобинский, 1989] и работами В.Н. Топорова [Топоров, 1965 и др.], написано немало [Иванов, 1976, 1998 и др.; Баевский, 1976; Проблемы изучения анаграмм, 1995; Пузырев, 1995; Парнис, 2000 и др.]. Тем не менее одной из наиболее сложных и неясных сторон теории анаграммы остается проблема простейших форм, внешних и внутренних условий семантического ассоциирования звуковых элементов в тексте. Соссюровская версия анаграмматической (пара- и гипограмматической) техники звукового повтора в той ее части, которая основана на идеях дифона и манекена как элементарных способов звуковой ассоциации слов, осмыслена недостаточно, а соответствующие фрагменты записей Соссюра в полном русском переводе до сих пор не опубликованы (наиболее представительны публикации: [Соссюр, 1977; Старобинский, 1989]). Довлеющий обиходному представлению об анаграмме образ текста как поставщика разроз-

ненных звуковых элементов, суммируемых ключевым словом, позволяет до известного момента обходить два центральных вопроса, без которых дальнейшие разыскания могут оказаться непродуктивными:

- 1) что и в каких комбинациях может расцениваться в тексте как «звукосмысловой распространитель» ключевого слова;
- 2) каков порядок расположения ассоциатов, надежнее всего обеспечивающий анаграмматический эффект.

Иными словами, не вполне ясно, что собой представляет анаграмма как форма прежде всего, а этот вопрос не решить без обращения к синтагматике, фонотактике текста.

В этом отношении будет полезно посмотреть на анаграмму не как самоцель, а как результат стихийного процесса звукового ассоциирования в режиме морфологизирующего фоносиллабему развертывания речи. Ясно, что анаграмма – выражение способности поэтического слова «разламываться», дробиться до известных пределов, чтобы затем быть собранным заново (и уже не так, как прежде, и не тем, что прежде).

Анаграмматически ключевое слово – своеобразная воронка, втягивающая в себя разрозненные «осколки» других слов, звуковой и, очевидно, семантический «узел» текста – «узел дробности», как представлял себе слово в поэзии В. Хлебников. Но чтобы не просто возвыситься над другими словами, а стать господствующим в тексте, оно должно стать «узлом узлов». Это «доращение» слова до анаграмматически ключевого, а текста – до анаграммы, конечно, происходит в поэзии далеко не всегда. Однако предпосылки такого дробления слов и нового срастания частей слов в единое определяются самой природой поэтического языка [см., в частности, Елизаренкова, Топоров, 1979], его способностью членить непрерывное, анализировать звуковую субстанцию смыслоносителей, разрубать застывшие формы и смыслы и из полученных элементов (продуктов словесного распада) заново собирать, «выплавлять» слова, словосочетания и фразы – продукты словесного синтеза.

Для различения образований, созданных таким путем, можно воспользоваться терминологией Соссюра в следующей ее интерпретации. Анаграмма – наиболее крупное иерархическое звукосмысловое образование, охватывающее целый текст

и представляющее собой корпус слов и словосочетаний текста, прямо и опосредованно объединенных звуковыми повторами вокруг одного, центрального (ключевого, тематического) слова¹. Гипограмма – иерархическое объединение нескольких, т. е., по меньшей мере, трех слов текста, при котором одно из слов выступает как семантически главенствующее, мотивируемое и в звуковом отношении контаминирующее элементы других слов; при этом как средство фоностилистики текста гипограмма имеет локальное значение, организуя фрагменты текста, микротексты. Наконец, параграммой можно называть такое объединение слов с помощью звукового повтора, когда отдельные слова «делегировать» свои части (фоносиллабемы и ФК) другим, устанавливая отношения взаимной или односторонней мотивации и, в последнем случае, выделяя одно из слов в качестве господствующего в звуковом и семантико-композиционном плане, т. е. создавая неравноправную структуру с семантическим (поэтико-деривационным) подчинением одного слова другому. Параграмма – предвестник гипограммы, а гипограмма – последняя ступенька на пути к анаграмме.

Анаграмма – не хаотическая россыпь по тексту «перекликающихся» звуками слов, а ключевое слово – не аббревиатура, а продукт сжатия и развертывания непрерывных, целостных и упорядоченных звуковых рядов. Выдвижение одного из слов в качестве центрального, узлового совершается здесь в результате действия правил звукового повтора и ассоциирования, которые реализуются в конкретных синтагматических условиях.

Начнем с простого вопроса. Если говорящий хочет представить какое-либо слово, например – *город*, как контаминацию других слов или соединение альтернативных морфем, следует ли ему написать что-то вроде *главное очень радоваться общему делу* или составить, к примеру, сочетание *дорог род* или *роды гор*? Очевидно, что аббревиация – способ составления ребусов, но поэтический текст – «слоγοцентричен», и взаимодействие фоносиллабем – прямой путь к словесному синтезу.

Другой вопрос. Если какое-либо слово говорящий захочет представить в виде

¹ Ср.: «Благодаря анаграмме в ключевом слове текста вычленяются составляющие его дискретные элементы – фонемы, к которым подбираются соответствующие

наиболее важного, где он расположит его – в начале, в конце фразы или в ее середине? Ответ подсказан множеством исследований просодики фразы и синтаксиса текста: маргинальные позиции выигрышнее, нежели срединная. Поэтому закономерен интерес к «диагностически сильным» позициям анаграмматически ключевого слова – уже не в пределах синтагматических целых, и в рамках текста. «В гимне Вач... таким местом была середина текста. Другими отмеченными местами являются начало и конец цикла единых в заданном отношении гимнов или даже всей совокупности циклов – “Ригведы”» [Елизаренкова, Топоров, 1979, с. 68].

Как лучше расположить синтезирующие (и анализируемые) слова-контаминанты – контактно или дистантно? Чем может быть наиболее ярко представлено эксплицированное слово текста в других его словах – отдельными согласными или крупными слогаобразными соединениями (ФК)? Из двух случаев: 1) город расположен в гористой местности с большим народонаселением и 2) город горных народов? – очевидно, предпочтителен второй.

С чего же начинается анаграмма как способ «расчленения» слова?

Простейшей предпосылкой звуко-смыслового анализа слов является его осознаваемость в качестве варьируемого фоносиллабического единства, т. е. заложенная в речевой способности человека возможность представлять звуковую форму слова как «неравную самой себе», вследствие чего создается перспектива звукового «проникновения» одного слова в другое.

Примером реализованной перспективы такого рода может служить варьирование имени *лиса* в «Сказании о куре и лисице», пародийной стихотворной повести XVII века, где речь героев «вьется» вокруг таинственной природы лисы-оборотня и самого ее имени, которого допытывается кур: «О, зверю, красная **и сладкая** беседа твоя меня удивляет / **и зело** мудрыми **словесами** умиляет, / точию о сем **ведми я** смущаюся, / что имени твоего не допытаюся. / О нем же **изволю** мне **открыти**, / и аз готов по **воли твоей творити**», в то время как это имя звучит в самих его словах и уже в первых строках повести вплетено в звуковую ткань текста: Стоит древо высоко и прекрасно, / а на том древе сидит

щие части в других словах текста, благодаря чему весь данный текст стягивается в единое целое» [Иванов, 1987, с. 7].

кур велегласны,/ громкогласны, громко *распева*ет, /Христа *прослав*ляет,/ а христианин от сна возбуждает... / пришла к нему ласковая лисица /и стала ему говорить лестными своими словами,/ глядя на то высокое древо.

Лиса, кажется, вначале приоткрывает куру тайну своего имени в стн-образных соединениях: «Изволь, курушка, батка мой, имя мое знати / и тако мя имянно звати. / Что мне от тебя имеем своим гаится. / понеже вся пустыня мною красится?...», а затем включает ст-образные ФК, в варьируемые рифменные созвучия, подчиненные цепной реакции трансформаций и усложненные меафоническими перепевами двусложного ФК ЛИСА с чередованиями гласных. Сосредоточивая повторы в концовках стихов, эта игра приобретает большую суггестивную силу:

И тако, сидя на древе, повыше от нея поднялся,
а от боязни едва у него и ум не отнелся,
и великим гласом поюще закричал,
да никто гласа его не слышал.
Потом нача молитися божией власти,
чтобы той преподобной матери в руке не попусти,
и не дал бы его безвременно съести:
«А хотел бола я со древа слести...
чтоб не потерпел бог злой ея лести...
и не съеден за всякие злости.

Другой важной предпосылкой поэтико-деривационного анализа слова может считаться способность слуха «по созвучию» или вследствие произвольной семантизации звуковых сегментов слова передвигать границы морфем в рамках слова и границы слов в рамках словосочетаний, в частности выражающаяся в народно-этимологической «сдвигологии» слова. Ср. в современной «ослышке»: *Всяк сверчок знай свои шесть соток* (*шесток* → *шесть* + *соток*). Слово разрывается, как бы растягивается надвое за счет ассоциации его отдельных фоносиллабем с фоносиллабемами компонентов словосочетания, и наоборот, элементы словосочетания предстают как ряд, растягивающий слово, как развернутое слово. Одно словосочетание может быть предметом звуковой перелицовки с помощью другого словосо-

четания, например, в магических «закличках» сектантов: *Себя хлыщу – Христа нищу* (хлыстовцы); *Себя скоплю, себе рай куплю* (скопцы). Предицируемая часть в этом случае отражается по-новому в предицирующей: **Вес да мера** – *Христова вера* (посл.). Связь эта может быть и прямой, и опосредованной, как в этимологизирующей поговорке: *Кирила не отворачивает от чарки рыла* (**Кирила** ← от **чарки рыла** ← не отворачивает, притом что направление семантизации, в которой более всего нуждается имя собственное, не совпадает с направлением звукового суммирования, где синтезирующим выступает последнее словосочетание).

Подобная «сдвигология», осознанная А. Крученых как стилиобразующий поэтический прием, лежит в основе особого рода каламбурных рифмовок, использующих эквифонические повторы со смещаемым словоразделом: **Лес сечь** – не жа**леть** плеч; **Будет** с нас, не ре**бята** у нас; а ре**бята будут**, так на **себя добудут**; Где **просто**, там **ангелов со сто**, где мудрено, там **ни** одного; **Табак да баня, кабак да баба** – **только и надо** (пословицы).

Объединение разрозненных фonosиллабем в одном слове не всегда имеет непосредственно мотивирующую или, тем более, этимологизирующую направленность. Иногда для слова, вовлеченного в звуковые переключки, достаточно маргинального расположения в синтагме, чтобы его звуковой ряд воспринимался как суммированный по отношению к предшествующим: *Прилетел кулик из-за моря, выводил* весну **из затворья** (посл.) или растягиваемое последующими словами и словосочетаниями: *Мой путь уныл. Сулит мне труд и горе / Грядущего волнуемое море* (П.); Элементарным условием образования таких структур является неоднозначное фonosиллабическое расслоение слова, выражающееся в том, что синтагматически разъединенные фonosиллабемы образуют в каком-либо одном слове фonosиллабические сращения и лигатуры.

Механизмы семантизирующего переразложения слова на основе его ассоциативных связей проявляются в речетворческой деятельности всякого носителя языка. Обобщая принципы образования ассоциативных гнезд языка, отраженных в РАС («культура – культ, выбор – сыр-бор, который – тора, шалопут – пути, семь – семей, почти – почтайт, кандалы – скандалы, еда – резеда, рост – прост, скудный – паскудный»); «случай мены слогов в начале слова при сохранении час-

ти звукового состава корня в ответе: недужный – *радужный*, настырный – *пустырник*, кузница – *разница*, пальцами – *яйцами*, пуговица – *роговица*, науку – *поручу*, трудов – *пудов*, смотрел – *прострел*» и т. п.), Ю.Н. Караулов приходит к выводу, что «принципы, которыми оперирует естественно-говорящий, часто отличаются – под воздействием сетевой организации морфологии в структуре его языковой способности – от научных, строго системных критериев синхронного членения слов на морфемы... Среднестатистический носитель языка, не вооруженный последовательным лингвистическим знанием о морфологической системе, при делении слова на морфемы, использует прежде всего принципы похожести, аналогии и прецедентности. А эти принципы не всегда совпадают с системными, так как основываются на технике звукового сближения слов и их частей (корня, приставки, суффикса, окончания), комбинаторике звуков, их перестановок, добавлений и выпадения их внутри частей слова, на смешении морфемных границ с границами слогаделения, на паронимической аттракции, каламбурном обыгрывании стимула и ответа на него и других приемах» [Караулов, 2002, с. 769–770]. Сказанное практически без изменений можно отнести к тому, что определяет существо поэтического отношения к слову, морфологию поэтического текста. В известных словах и цепочках слов поэт ловит иные смыслы, пронизывая одно слово другим, перераспределяя словесные и морфемные границы, преображая слово и открывая его для отражений иного, искомого строя души и мира.

Идея анаграммы, равно как и другие, подобные ей, должны оберегаться от генерализации. Ключевое слово – не ключ к разгадке (ибо поэтический текст не ребус, не криптограмма), а только момент развертывания звукового и словесного рядов, важный, узловый, но все-таки момент. Выступая как отправной пункт движения, он задает развитие темы; появляясь в концовке, он претендует на роль завершающего аккорда; оказываясь в середине текста – он служит узловым, но все же промежуточным пунктом в движении целого.

Если анаграммой, в соответствии с традицией, считать способ звуковой организации текста, предусматривающий частичное повторение звукового состава какого-либо слова в других словах текста [Старобинский, 1989, с. 10; Иванов, 1976, с. 251, 261 и др.], то поэтическое произведение, построенное на принципе звуково-

го повтора, так или иначе всегда чревато анаграммой. Задание построения целого текста путем звукового отражения-варьирования какого-либо заранее данного идейно важного слова – частный случай проявления принципа звуковой взаимопроекции знаков, когда поэт принимается эксплуатировать «грамматико-поэтический анализ» ради достижения суггестивного, внушающего эффекта, в русле скорее магического, нежели эстетического применения языка. Вообще же, поэзия играет словом бескорыстно, никому ничего не пытаясь внушить, хотя ее средства всегда могут оказаться инструментом вторичного использования. Именно к таким, частным случаям анаграммирования следует отнести охарактеризованную Соссюром древнеиндийскую и античную поэтическую технику, когда сочинитель должен заведомо «проникнуться слогами и всевозможными сочетаниями, способными составлять... тему» текста, «подобранную им самим или подсказанную заказчиком надгробной надписи» [Старобинский, 1989, с. 7], что особенно заметно в случае составления эпитафий. Применительно к таким случаям Ж. Старобинский утверждает, что, «несомненно, слово-тема предшествует речи, однако Соссюр нигде не допускает такой мысли, что слово-тема содержит в себе в концентрированном виде речь, основывающуюся на нем»; «для него слово-тема есть не что иное, как некоторая материальная данность, функция которой... сводится к значению мнемонической опоры для поэта-импровизатора, а затем – к регулирующему приему, присущему самому письму» [там же, с. 17–18].

Анаграмма вообще – не столько результат, сколько переживаемый творческий процесс, в ходе которого более или менее полно реализуются некоторые постоянные свойства поэтического знака, создается поэтическая речь как «второй способ существования имени» [там же, с. 11], совершается «праздник обратимого слова» [Бодрийяр, 2000, с. 334]. Поэтому переживание анаграммы (распадающихся и соединяющихся слов) невозможно там, где каким-либо образом сам текст не подсказывает, что словесная последовательность есть лишь «осколки» или «заготовки» некоего главного слова – одновременно и продукта звукового распада, и результата звукового синтеза.

В этой связи имеет смысл не столько искать анаграмматически выстроенные «тексты-загадки», сколько поместить в центр внимания то, что В.Н. Топоров предложил называть «потенциальной анаграмматической ситуацией» [Топоров,

1987, с. 212] и обратить внимание на условия ее создания, определяя анаграмму как одно из проявлений поэтико-деривационного анализа имени, осуществляемого путем звукового повтора.

От более простых случаев «грамматико-поэтического анализа» слова [Соссюр, 1977, с. 640] попытаемся идти к более сложным, обращая внимание на особенности семантики и синтагматики подобных образований.

Два положения, которые следует учитывать при определении анаграммы в аспекте фоностилистики текста и которые станут предметом дальнейшего рассмотрения и уточнения, можно сформулировать так:

I. Семантический источник анаграммы – поэтическая этимология имени собственного, малоосвоенного заимствования или символического наименования.

II. Синтагматический источник анаграммы – операции разложения и суммирования позиционно маркированных слов и словосочетаний.

Речевая последовательность, иерархически организующая смыслоносители в соответствии с этими двумя условиями одновременно, может называться анаграммой. Области реализации одного из указанных принципов должны рассматриваться как ее структурные и семантические предпосылки.

§ 4. Семантические источники и типы поэтико-деривационного анализа слова

Изучение звуковой («звукослоговой») организации поэтических текстов древности позволило Ф. де Соссюру увидеть ее функциональное двуединство: «Индоевропейская поэзия анализировала звуковую субстанцию слов... либо для того, чтобы представить ее в виде акустических последовательностей, либо для того, чтобы представить ее в виде значащих последовательностей, когда делается намек на определенное имя» [Соссюр, 1977, с. 641] ¹.

¹ В работах по звуковой организации текста противопоставляются звукопись (фоника, эвфония, инструментовка) и семантически ориентированные приемы звуковой организации текста (паронимия, анаграмма). Соссюр был убежден, что «индоевропейская поэзия анализировала звуковую субстанцию слов», чтобы представить ее либо «в виде акустических последовательностей», либо... в виде

Второй тип отношений, в противовес эвфонической стороне речи, реализует установку на слово как самостоятельную поэтическую сущность, как некоторый звуко-смысловой узел, аккумулирующий семантику близкозвучных слов и устанавливающий парадигматические связи между значимыми единицами текста. Способность слова, благодаря звуковому сходству, «вмещать в себя» другое слово или несколько слов укореняется в самой сущности поэтического языка: слово в сознании поэта выступает как равноправная вещь среди вещей и равноправный знак среди внеязыковых знаков [Винокур, 1976].

По определению Ст. Малларме, «поэзия создает из нескольких слов единое слово» [цит. по: Степанов, 1985, с. 77]. Опираясь на прием контаминации, растяжения слова на сочетание слов, строку, Б. Пастернак дал знаменитое определение поэзии – как творимой

В миг, когда дыханьем сплава

в слово сплочены слова,

обнажив механизм образования словесных «слитков» в тексте: $сплав \leq \{в\}$ слово сплочены слова}. Тот же механизм «сплачивания слов» в одном, главном, использует С.С. Аверинцев в образном определении символа, которое цитировал М.М. Бахтин («К методологии гуманитарных наук»): «В символе есть “теплота сплавивающей тайны”» ($теплота \leq \{сплавивающая\}$ тайна}).

Анаграмма и смежные явления – это действительно «звукопись», ориентиро-

значащих последовательностей, когда делается намек на определенное имя» [Соссюр, 1977, с. 641]. Г.О. Винокур подчеркивал различие между поэтической этимологией как «эвфонией, грамматически осмысленной», и аллитерацией как эвфонией «чисто звуковой» [Винокур, 1929, с. 312]. В.П. Григорьев различает звуковые повторы, ориентированные на слово как синтагматическое и смысловое целое, и звуковые повторы, характеризующие «фоническую схему стихотворных строк независимо от их членения на слова» [Григорьев, 1975, с. 189]. Говорят о «химическом» и «геологическом» стилях в поэзии (С.С. Аверинцев, В.Н. Топоров), о фоноцентрическом и логоцентрическом началах звуковой организации текста (В.В. Мерлин). Оппозиция «линейно-динамического» (эвфонического) и «аналитико-семантического» типов звуковой структуры стиха была использована как базовая в работе [Векшин, 1987]. Однако жесткость противопоставления «эвфонической», «фонетико-гармонической» и в широком смысле анаграмматической сторон текста, очевидно, не оправдана прежде всего в силу единой фоносиллабической природы звуковых ассоциаций – как преимущественно композиционной, так и преимущественно этимологизирующей направленности.

ванная на слово. Однако эта ориентация на слово осуществляется путем не обычным (через морфему), а необычным – через звуковой поток, упорядоченный слогом, т. е. через неморфологизированные созвучия, обретающие перспективу морфологизации, – посредством звуковых (фоносиллабических) повторов.

Речь и текст – это, в простейшем своем представлении, – последовательность звуков, организованных в слоги, которые под воздействием звукового повтора перестраиваются в фоносиллабемы. Фоносиллабический принцип звуковых ассоциаций не противоречит, а напротив, способствует такой ориентации уже хотя бы потому, что именно слог, а не звук – проявление членораздельности речи, преобладания речевого над собственно музыкальным. Имеет смысл напомнить суждение В. Гумбольдта о слоговом начале в стихосложении: «Если... слоговые размеры говорят и о музыкальных способностях их изобретателей, то тем более они свидетельствуют о силе их языкового сознания, ибо именно оно позволяет сохранить полные права членораздельного звука, а следовательно, языка, перед лицом чарующей мощи музыки. Ведь античные слоговые размеры отличаются от наиболее распространенных современных именно тем, что они, даже при музыкальном выражении, всегда обращаются со звуком, действительно, как со звуком языка, пренебрегают повторяющимся полным либо неполным сходством связанных звуков (рифмой и ассонансом), ориентированным на чистое звучание, и лишь весьма редко позволяют слогам удлиняться или сокращаться вопреки их природе, всего лишь в соответствии с требованиями ритма, чаще всего тщательно следя за тем, чтобы слоги образовывали гармонические созвучия в своем естественном, ясном и неизменном качестве» [Гумбольдт, 1985, с. 413–414]. Не случайно Р. Якобсон, столкнувшись с поэтической практикой В. Хлебникова, поэта далеко не «какофонического», вовсе предложил отказаться от взгляда на звуковую организацию стиха как «музыкальное» явление¹.

¹ Под впечатлением поэтических опытов Хлебникова Р.О. Якобсон склонен был упразднить само противопоставление эвфонического и семантически мотивирующего в звуковом повторе:

«Есть ли установка на эвфонию установка на звуки?»

Если да, то это была бы разновидность вокальной музыки, и притом музыка ущербленная.

Явления, обозначаемые как параграмма (Соссюр), звуковая метафора [Лотман Мих., 1979 и др.]; паронимазия, или паронимическая аттракция [Григорьев, 1975 и др.], индивидуально-поэтическая и народно-поэтическая этимология [Винокур, 1925 и др.], гибридное словообразование (окказиональное словообразование способом междусловного наложения, контаминации) [Панов, 1971; Григорьев, 1986; Земская, 1992], наконец, гипограмма и анаграмма (Соссюр) в различных ее формах и др. – не что иное, как вариации *figura etymologica*, явления, предусматривающего вычленение (на основе звукового повтора, со- и противопоставляющего словесные и другие единицы текста) целостных фрагментов, поэтических параморфем. «“Народно-этимологические” игры функционально, по сути дела, сопоставимы с опытами звуковой организации текста в художественной литературе, прежде всего, конечно, в поэзии», а с другой стороны – «опыты анаграммирования подталкивают поэтов к упражнениям на тему *figura etymologica*, граница между которой и анаграммой иногда почти неразличима» [Топоров, 1995, с. 367; ср. Ruthven, 1969]. Перечисленные явления – функционально единый комплекс звуковых средств установления парадигматических связей между значимыми единицами текста, по-разному воплощающих принцип анализа и синтеза звуковых форм, прежде всего использующих фоносиллабемы и ФК как самостоятельные формальные и семантические экспоненты слова¹.

Вместе с тем понятен и настойчивый вопрос: «Паронимическая аттракция или народная этимология?», заданный С.Е. Никитиной применительно к анализу вопросно-ответных духовных псалмов. Анализ этих народных религиозно-созерцательных текстов привел к выводу, что «смысловые сближения сходно звучащих слов буквально “прошивают” многие тексты... *Лазарь* есть *разум*, *кадило* есть *великое дело*, *голова* есть *глагол* Божий. Некоторые такие сближения

Эвфония оперирует не звуками, а фонемами, т. е. акустическими представлениями, способными ассоциироваться со смысловыми представлениями» [Якобсон, 1987, с. 298].

Попытку генерализовать анаграмму как принцип звуковой организации текста и основу для построения «общей теории поэтической фоники» позже предпринял В.С. Баевский (см. [Баевский, 1976; 2001, с. 52-107]).

¹ Осмысливая анаграмму, Ф. де Соссюр записывает: «Паронимазия сближается настолько тесно в своей основе ...» [Старобинский, 1989, с. 11]. Судя по контексту, в незаконченной фразе Соссюр имел в виду именно анаграмму.

идут подряд: 22 (номер вопроса): Что есть *нос*? – *Нос* есть *ношение*; 23: Что *ухо*? – *Ухо* есть *хотение*; 24: Что есть *уста*? – *Уста* есть *составление* самого *Христа*, Бога нашего дела; 25: Что есть *рука*? – *Рука* есть *речение*; 26: Что есть *нога*? – *Нога* есть *путь*; 27: Что есть *путь*? – *Путь* есть *поучение*». И через несколько вопросов – 37: «Которой ты слободы? – Я слободы *Троицы*, где Господь *строится*» [Никитина, 1996, с. 318–319]. Примеры эти замечательны еще и тем, что демонстрируют мощную энергию диалога, скрытую в звуковых взаимопроекциях слов, а также обнаруживают, что «великое» и «смешное» в народной поэзии, полюса духовных и «площадных» жанров, недалеко друг от друга в том, что определяет саму природу поэтического творчества.

Ср. знаменитое третье сказание о Ерше:

Шол Перша, заложил вершу; / пришел Богдан, да ерша Бог дал... / Устин... упустил; / Иван... поимал; / Давид... начал давить; / Андрей... агрел; / Поттап... почел топтать; / сжал Алешка на колесах да взвалил ерша на колеса; / Лазарь... слязил; / Фома бородач почел ерша продавать... / Селиван почел... наливать; / Абросим... бросил; / Акулина... закурила; / Пахом... ухахал; / Раман... разламал; / пришел Алешка разлажил и лошки; / пришел Елизар, лишь котла пализал, а ерша и в глас не видал; / пришел Барис, по ерше павис; / пришел Данила да сестра его Ненила да по ерше павыла и конец ершу совершила.

Здесь – едва ли не полный репертуар приемов установления созвучия между словами, основанных на эквифонии, с использованием техники звукового растяжения (Устин – упустил, Раман – разламал; ср. *кадило* – *великое* *дело*); ассонансные рифмы (Иван – поимал; Акулина – закурила); метафонические «диверсии» (Поттап – топтать; ср. Лазарь – *разум*, *голова* – глагол в духоборском псалме). Начало (*Перша*) и конец истории (*конец совершила*) окольцовывают текст поэтическими производными имени героя, и без того постоянно звучащего в повторе *пришол*.

В конце XX века И. Бродский напишет о Мандельштаме как поэте, преодолевающем власть эха с помощью «корневой диалектики», и скажет о Поэте вообще: «Внешне сильно напоминающее стремление к Истине, стремление к точности по своей природе лингвистично, т. е. коренится в языке, берет начало в слове... В

случае с поэтом это стремление приобретает зачастую идиосинкратический характер, ибо для него фонетика и семантика за малыми исключениями тождественны» [Бродский, 1998, с. 71] ¹.

Так, следуя за Ломоносовым, Державин активно использует повторы, ориентированные на «корневую диалектику», но не оторванные от вокалической игры «света и теней»:

Фелицы слава – слава Бога , Который браня усмирил ; Который сира и убога Покрыл , одел и накормил ...	е И ы А а А а О а о О ы А и у и И о О ы И а и у О а о Ы о Е и а о И	бо Га бра-и ус-и ри л си ра и у бо Га о кр ыл – ко р -и л
---	---	---

Бог, который усмирил... сира и убога..., этимологизируется отчасти традиционно (*бог* ← *убогий, убожество*), но игра усложняется соединением *сирости* и *смирения* (*усмирил* – *сира*), *покрова* и *корма* (*покрыл* – *накормил*). Установку на морфологизацию звуковой игры подтверждают следующие за этими строки «Фелицы», где уже используется собственно корневой повтор-полиптон: *Который* оком лучезарным / Шутам, *трусам*, *неблагодарным* / И *праведным* *свой* *свет дарит*; / *Равно* *всех* *смертных* *просвещает*, / Больных *покоит*, *исцеляет*, / *Добро* лишь для *добра* *творит*. Ср. в других случаях и «высокое» (То вечности *жестром пожрется*...), и каламбурное столкновение морфологически значимых фоновиллабем, например: В другие земли из *отчизны* / *Скакать от сук* или беды... («Капнисту»).

Подобные операции Соссюр считал неотъемлемой частью поэтического ремесла: «Фонетическая парафраза какого-либо слова или имени является параллельной задачей, постоянно возлагаемой на поэта» [Старобинский, 1989, с. 26].

Главным семантическим условием превращения подобных диалогических перекличек в «протоанаграмму» или смежные типы является включение механизма мотивации. Основные семантические разновидности форм «звукосмыслового анализа» слова определяются в зависимости от направления мотивационной

¹ К слову, сближение *голова* – *глагол* известно поэзии Бродского: Меня окружают молчаливые *глаголы* / похожие на чужие *головы* / *глаголы*, / *голодные гла-*

связи, т. е. наличия обоюдонаправленной или однонаправленной мотивации. В первом случае звуковыми повторами в тексте создаются равноправные, а во втором – иерархические отношения, когда звучание и смысл одного слова ставятся на службу другому, выдвигая последнее в качестве господствующего, «ключевого».

Первый тип характерен для множества случаев звуковых метафор, паронимазии (паронимической аттракции), когда «невозможно сказать, каково направление мотивации» [Григорьев, 1979, с. 275]. Случаи обоюдонаправленной паронимазии на фоне сложной звуковой игры выделяются уже в древнерусских сочинениях, например у митр. Иллариона в «Слове о Законе и Благодати»:

Прежде **стеня**, ти по томь **истина**... *Послуша* же и **Богъ** яже от **благодети словес** и **свниде** на **Синаи**. *Роди* же **Агарь** *раба* от **Авраама**, *раба* **робичишь**, и нарече **Авраамъ** имя ему **Измаиль**. **Изнесе** же и **Моисен** от **Синаискыя** горы **законь**, а не **благодать**, **стеня**, а не **истицу**. (В паре антонимов *стеня* – *истина* ударение в обоих случаях падает на корневой элемент, но в границах слова передвигается с медиали на абсолютно-начальный гласный: стЕнь – Истин(а), как бы возвышая таки образом последнее слово¹.)

Поэтико-деривационную значимость такие повторы приобретают с особенной очевидностью в текстах, активно использующих морфемный корневой повтор (ср. там же: ты бе **бескровнымъ покровъ** / ты бе **вбидимым** заступник / **овбог**им **вбо**щение). На фоне игры корневых повторов прием паронимазии использует-

золы, / *золые глаголы*, / *главные глаголы*, / *глухие глаголы*... / *глаголы* однажды восходят на *Голгофу* (Глаголы. 1960).

¹ Значимость звукового со- и противопоставления *тени* и *истины* обусловлена и ее финальным положением в предложении; звуковые сцепления здесь последовательно наращивают семантический потенциал. Большую рельефность паронимазии *стеня* – *истина*, несомненно, придает ее включенность в разветвленную систему антитез, которыми «обрастает» главная антитеза – Закона и Благодати [ср. Топоров, 1995, с. 303]. Тем не менее пара *законь*, а не *благодать* помещается не в конец фразы (что с логико-композиционной точки зрения было бы правильнее), а предшествует паронимической паре, наиболее яркому, «насыщенному» в звуковом отношении противопоставлению, которое и занимает финальную позицию.

ся эстетикой «плетения словес»¹: ср. знаменитое *простота без пестроты* у Епифания Премудрого в житии Прп. Сергия Радонежского. У Аввакума: *О, горе стало! / Горы высокия, / дебри непроходимыя.*

В этих примерах звуковой комплекс, сближающий слова, обеспечивает их обоюдонаправленную мотивацию. Ни одно слово не возвышается над другим, ничем не выдает своего главенства как объекта мотивации (субъекта поэтической звуко-смысловой предикации)².

Тот же тип отношений между словами создает прием, который может быть обозначен как звуко-смысловая импликация, когда из проецирующихся друг на друга слов-ассоциатов в тексте представлено лишь одно, а на другое, скрытое в первом, указывает контекст. В таких случаях за счет «выключенности» одного из слов обоюдонаправленность мотивации расшатывается. Мотивируемым словом выступает в первую очередь эксплицитное, а имплицитное – мотивирующим, хотя и обратная мотивация не может быть исключена. Например:

¹ «"Плетение словес" основано на внимательнейшем отношении к слову: к его звуковой стороне (аллитерации, ассонансы и т. п.), к этимологии слова (сочетания однокоренных слов, этимологически одинаковые окончания), к тонкостям его семантики (сочетания синонимические, тавтологические и пр.), — на любви к словесным новообразованиям, составным словам, калькам с греческого. Поиски слова, нагромождения эпитетов, синонимов исходили из представления о тождестве слова и сущности божественного писания и божественной благодати» [Лихачев, 1985, с. 463].

² С.Е. Никитина так комментирует подобные случаи паронимического сближения слов: «В паронимической аттракции связь паронимов двусторонняя, равноправная, симметричная – в том смысле, что оба они в одинаковой степени являются друг для друга источниками смысла. В пастернаковском *реплики леса окрепли* то ли в репликах есть крепость, то ли окрепли, потому что реплики, его же *принципы и принцы* равно могут наполнять смыслом друг друга. Не то в народной этимологии. Форма толкования, эксплицирующую мотивировку, уже делает отношение между мотивирующим и мотивируемым иерархическим и направленным от В к А: "*каротелька* (А) – сорт морковки, она как обрублена, *коротенька* (В)", "*обабки* (А) – они как *бабки*, таки толсты (В)" ... Ср. также с народной этимологией слова *обряд*, зафиксированной мною у молокан: "*обряд* – это обретенное от предков, то, что от них *обрели*", – замечательный пример того, как неправильная с точки зрения научного лингвистического подхода этимология полностью отвечает народной традиционалистской модели мира» [Никитина, 1996, с. 320].

- В сравнении Аввакума («О внешней мудрости»): *И руки, и ноги яко стулцы* (П толсты?, ср. польск. *tlusty*; П столбцы?¹);
- *Никто не съедал столько вареников с вишнями, сколько этот худой малорослый человек...* (П малоросс?) – в очерке «Николай Гоголь» В. Набокова;
- Колотеры-молотеры, /Полотеры-полодеры.../ Полодеры-полодралы, /Полотеры-пролеталы... (П пролетарии?) в стихотворении М. Цветаевой «Полотерская» (П пролетарская?).

Роль взаимодействия эквифонических и метафонических механизмов как основы импликации вследствие звуковой «ловушки» хорошо прослеживается в непристойных импликативных скороговорках-провокациях: *У попа у Евласа в углу дочь улеглася* (причина оговорки – эквифония, распространяемая «влево» от опорного рифменного созвучия, ожидаемая, а потому провокативная); *Около ямы три хвоя вялы; на хвой стану, хвой достану* (вначале установка на сегментно-слоговую эквиритмию позволяет «выталкивать» лишний звук *в* из слова *хвоя*, эпентетический по отношению к первому ряду, построенному, с учетом метрических акцентов, по модели *VcvvcVcv*; далее включается механизм метафонии *вОй*→*Ойв*, подсказанный возможным появлением префикса: *встану*); *Худ едет на гору, худ едет под гору; худ ху́ду ба́ет: ты худ, я худ; сядь худ на худ; погоняй худ худом, железным прутом* (здесь основой импликации становится метафония: *дйЕ*→*йдЕ*, затем регрессивная эквифония под воздействием структуры *бАйе* в *ба́ет*; далее опять метафония: *дйа*→*йда*; наконец, вновь эквиритмия в *погоняй худ*, провоцирующая эквифоническое выравнивание параллели путем подмены *д/й*. Стараясь не переставить звуки, говорящий усиливает звуковой параллелизм, а стараясь избежать эквифонической подстановки, он попадает в ловушку метафонии).

Ср. также импликативные загадки, например: *Тута потута, люди побиты, а*

¹ Ср. в статье «Стуло» Словаря В. Даля: «Стульник, костр. стульцы м. мн. иск. гороховики, столбцы, печенье из гороховой муки, вроде гречневиков, которое едят с постным маслом; также столбцы студня» (подч. нами. – Г. В.). Здесь же – замечательная пословица (скороговорка?): Сало стулом село, застыло, отвердело, как чурбан. То-то голова, только туловище заняла; а кабы ее сбил, так бы стул был!, где эквифонически связывается *стуло* – *сало* – *стыло* – *только туловище*, метафонически – *то-то голова*; растяжением – *сбил* ≤ {*стул был*}.

ус под *Торжок* пошел (отгадка: *рожь вымолотили и повезли продавать*), где отгадка имплицирована благодаря допустимому метафоническому преобразованию орж(О)→рОж.

Хотя при звуковой импликации представлен лишь один член, можно говорить о том, что имплицуемое и имплицурующее могут рассматриваться здесь как взаимно мотивирующие (*малорослый* намекает на *малоросса*, и наоборот; *Торжок* намекает на *рожь*, и наоборот).

Очевидно, звуковой повтор осознается всяким носителем языка, а поэтом тем более, как один из способов смыслового «пропитывания» одного слова другим. Так, поэтический мир Пастернака

Рифмует с Лермонтовым лето

И с Пушкиным *гусей и снег*

– явная звуковая мотивация осуществляется лишь в первой части, но благодаря параллелизму звуковое сближение и сближение смысловое сливаются в общей идее рифмовки (при этом *Лермонтов* и *лето* – рамочная «стягивающая» эквифония – расширяет и понятие рифмы как созвучия). Оказывается, что не только сходное звучание рифмует разные смыслы, но и общность смыслов «рифмует» разные звучания: в созданном контексте *Пушкин* и *гуси и снег* – «рифмы». Ср. тот же эффект «однобокой» звуковой мотивации в пословицах: ***Броня на брань***, ендова на мир; По Ереме ***колпак***, по Малашке ***шлык***. Степень осложнения структуры типа ЛЕРМОНТОВ – ЛЕТО – звуковой повтор, распространенный с одного слова на несколько, в частности «растянутый» на словосочетание: Еще ли **р о с с** / Больной, **расслабленный колосс** (П.) (**рОсс** = **расслабленный кодОсс**). На этой ступени появляется новое качество, которое требует и нового взгляда на поэтико-деривационные отношения слов: теперь речь реализует установку на семантизацию одного определенного слова с помощью подыскивания ему звуковых корреляций в другом или нескольких других. В основе таких построений лежит различие в поэтико-деривационном статусе подвергнутых анализу единиц – появляется разделение на ключевое (исходное, мотивируемое) слово и подчиненные, мотивирующие слова; между близкозвучными словами возникают иерархические отношения.

Определенным образом выдвинутое, «возвышенное» слово в тексте воспринимается теперь как образованное (мотивированное) путем **к о н т а м и н а ц и и**. Контаминация и деконтаминация – прямое следствие действия законов аналогии в языке и речи, когда происходит дробление слова на части, представленные в нескольких словах, прежде всего – растяжение слова в словосочетание, или, наоборот, «гибридное» объединение разных (прежде всего – синтагматически связанных) слов в одно, стягивание словосочетания в слово. Контаминация – не только важнейший способ поэтических этимологий, но едва ли не основной принцип словообразования и речепорождения, если считать, что «каждое новое слово является до некоторой степени результатом скрещения двух или нескольких прежде существовавших слов» [Пизани, 1956, с. 139–140]. Пизани говорит о «скрещении» (kreuzung) как о «способе создания слов... согласно которому все языковые образования, не ограничивающиеся простым и чистым подражанием существовавшим до этого моделям, опираются на аналогию с одной или несколькими моделями, по которым преобразуют другую модель, в морфологическом и семасиологическом отношении» (англ.: nifle ← naught “ничего” + trifle “пустяк”) [там же, с. 140; ср. Пауль, 1960, с. 191–211].

Однако если в одном случае контаминируется, например, корень и словообразовательная модель (суффиксация, префиксация и т. п.), использованная ранее в других словах и представленная в них соответствующими морфемами, то в другом случае возникает «междусловное наложение», идущее, главным образом, не вслед за морфемной структурой слова, а вслед за созвучием, фоносиллабическим строением слова, обнаруживаемым эквиритмией и эквифонией, с одной стороны, и метафонией – с другой. Здесь уже не только рождается народная и поэтическая этимология, но и действует народная и поэтическая морфология, в некотором смысле анти-морфология, которая проявляется и в опыте «обычного» носителя языка, отраженного в РАС, и в языке словесного творчества. Эта морфология следует за речью, которая, по выражению Н.И. Жинкина, в отличие от языка, есть «непрерывная последовательность слогов», и за текстом, «правил для формирования» которого «в языке не содержится» [Жинкин, 1998, с. 341] и который с помощью звуковых повторов эту слоговую последовательность по-своему реорганизует и семантизирует. Слоговая структура речи под влиянием повторов син-

тезируется в тексте со звуковой, и уже в виде фоносиллабических гранул морфологизируется, часто пренебрегая «рациональной» морфологией слова или даже сознательно подрывая ее. Поэтому при известных обстоятельствах всякое слово в речи, в тексте может быть понято как результат скрещения двух или нескольких сопутствующих слов – «по правилам» морфологии или вопреки им. Творческие типы дискурса в этом отношении воспроизводят механизмы мотивационных связей, исторически приводящих к образованию новых слов, однако, используя инструмент звукового повтора, следуют в первую очередь не за морфемой, а за морфологизированной фоносиллабемой.

Контаминация создает предпосылки для восприятия контаминанта как ключевого, мотивируемого слова, однако только этого условия недостаточно. Сильными показателями однонаправленной мотивации могут служить синтаксические формы. При соответствующей синтаксической поддержке выстраиваются звуко-смысловые дефиниции-этимологии в поэзии самых разных эпох¹. Ср. у современного поэта: *Потому ничего и не удалось, / кроме дрожи, которой не выполоть, не перемолоть. / Т е п л о т а – в этом звуке и тело, и плоть. / Нагота – в этом вечное «на, я готова»* (Г. Ефремов. Апостол случайного слова). Помимо синтаксически оформленных связей здесь присутствуют и теньевые, синтаксически не подчеркнутые: предмет поэтического толкования *теплота* подготовлен предшествующим стыковым сегментом *не выполоть, не перемолоть*, не строго входящим в его дефиницию, но усложняющим звуко-смысловые отношения.

¹ На семантические последствия словообразующей контаминации обращает внимание Ж. Делез: слово *snark* у Кэрролла (образованное контаминацией двух слов: «shark» – акула и «snake» – змея), по его определению, представляет собой «разветвление двух серий: алиментарной (“снарк” – животного происхождения и, следовательно, принадлежит к классу потребляемых объектов) и лингвистической (“снарк” – это нетелесный смысл ...)» [Делез, 1997, с. 283–284]. Если «снарк», по Делезу, представляет собой конъюнкцию и сосуществование двух серий разнородный утверждений и на этом основании определяется как «эзотерическое» слово, то «составное» слово, основанное на «дизъюнктивном синтезе», еще более усиливает его внутреннюю смысловую противоречивость. Например, *frumious* образовано из *fuming* + *furious*, при этом первое слово, помимо своего основного значения «дымящийся», «дающий пары, испарения», имеет еще добавочное значение «рассерженный», «разозленный»; а второе – «разъяренный», «взбешенный», «яростный», «неистовый» [там же].

Возникающая в силу контаминации звуко-смысловая иерархия слов особым образом оформляется в «гибридных словах»¹ – окказиональных образованиях на основе контаминации и междусловного наложения, «скорнения» [см. Панов, 1971; Григорьев, 1986, с. 91–93; 154–166; Земская, 1992, с. 191–193; Николина, 1996], когда, по выражению И. Анненского, «создаются новые слова, но уже не сложением, а взаимопроникновением старых» [Анненский, 1979, с. 206], т. е. когда мотивирующее слово не явно выражается, а имплицитно в мотивированном через звуковое сходство. Окказиональная природа гибридных слов – объективный показатель того, что именно оно является объектом семантизации. Так, фольклорное *Марья Моревна* – образовано и осмыслено, с одной стороны, как *Марья* (← *море*), а с другой – как *Моревна* = *морская* + *царевна*. Не случайно Хлебникову, с его стремлением «найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое – свободно плавить славянские слова» (II, 9), пригодились как само это имя («Война в мышеловке»), так и способ, которым оно образовано, активно использованный им как средство индивидуально-поэтического словообразования: *Зангези* ≤ *Ганг* + *Замбези*; *Делес* ≤ *дело* + *Велес* и др. Хлебников распространил его на образование нарицательных имен (*волитва* = *воля* + *молитва* [ср. Григорьев, 1986, с. 154–156]; ср. у Маяковского: *любёночек* = *любовь/любимый* + *ребёночек* и т. п.). «Скорнение» – это поэтическая этимология наоборот. Возможность представлять слово как со-вмещение слов оборачивается здесь разрешением произвольно контаминировать слова и приводит к порождению ранее не существовавших слов, продуктов творческого анализа и синтеза.

Переход от звуко-смыслового равноправия к звуко-смысловой иерархии слов связан не с появлением многочленных структур вместо двучленных (и те, и другие могут создавать как обоюдонаправленную, так и однонаправленную мотивацию). Иерархические отношения между компонентами текста на основе звукового повтора реализуются лишь при известных семантических условиях. В первую очередь, «анаграмма ищет и формирует (индуцирует) смысл там, где он отсутствует и вообще не предусмотрен структурой языка» [Топоров, 1987, с. 195]. Чтобы одно слово путем звукового подобия с наибольшей вероят-

¹ Ср. *blend words*; *portmanteau words* в англ. терминологии.

ностью семантически «нацеливалось» на другое, «обслуживало» его, делая последнее предметом «грамматико-поэтического анализа», в качестве одного из слов должно быть избрано такое, которое с наибольшей жадностью впитывает в себя смыслы другого, созвучного, в силу своей семантической ненасыщенности, «пустотности». А такими словами выступают в первую очередь имена с о б с т в е н н ы е (1), и не освоенные языком, экзотические наименования, в частности з а и м с т в о в а н н ы е слова (2). Наконец, провокатором иерархической звукосмысловой структуры в тексте может выступать с и м в о л и ч е с к о е, м и ф о л о г и ч е с к и з н а ч и м о е н а и м е н о в а н и е (3), когда, в отличие от первых двух случаев, можно говорить не о семантически «пустых», а, напротив, о семантически «переполненных» элементах, которые поэтому требуют той или иной семантической специализации в конкретном контексте.

На подчиняющую способность имени собственного указывал Э. Кассирер:

«Оформленное слово само является в себе ограниченным, индивидуальным – и потому ему подчинена определенная область бытия, своего рода индивидуальная сфера, и над ней он безраздельно властвует. В особенности имя собственное оказывается связанным таинственными узами со своеобразием существа. И в нас продолжает во многих случаях действовать эта своеобразная робость перед именем собственным – ощущение, будто оно не просто соединено с человеком внешне, а каким-то образом является его “принадлежностью”. “Имя человека, – говорится в известном месте из “Поэзии и правды” Гёте, – не плащ, болтающийся у него на плечах, который можно прилаживать и одергивать, но плотно, точно кожа, облегающее платье, его нельзя скоблить и резать, не поранив самого человека”. Однако для изначального мифологического мышления имя даже больше чем такая кожа: оно выражает внутреннюю, существенную сторону человека, оно прямо-таки и “есть” эта внутренняя сторона. Имя и личность сливаются здесь воедино» [Кассирер, 2001, с. 54–55].

Притягательность собственного имени для созвучных семантизирующих слов осмыслена в русской философии имени (П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, А.Ф. Лосев и др.). Неестественность роли сказуемого для имени собственного, на которую обращает внимание С.Н. Булгаков [Булгаков, 1999], уже предопределяет

особый статус имени собственного в тексте, в частности как предмета звуко-слового индизирования и предизирования (функция предиката для имени собственного характерна в основном по отношению к субъекту *имя*: *Его имя Сергей*, но невозможно: *Пришедший ко мне – Сергей*, – в таком случае предизирющим оказывается не «человек под именем», а собственно имя).

Приемы морфологизирующей звуко-слово-семантической «проработки» слова присущи всем поэтическим традициям, начиная с древности. Так, «Слово о полку Игореве» использует уникальную по сложности и многообразию систему звуковых повторов, служащую мощным фактором динамической организации текста, средством семантико-синтаксического членения, объединения и выделения его компонентов на основе звуко-слово-семантического рассечения и сращения слов. Наиболее ощутимы эти приемы в случаях поэтической семантизации собственных имен и типологически близких к ним номинаций, характерной, в частности, для звуковых повторов «Слова о полку Игореве»:

- **поганья головы половецкыя** (**половецы** ≤ {поганья головы});
- кають князя **Игоря** **иже погрузи жирь** во дне **Каалы** **реки половецкыя**, где объединяются две структуры сращения/рассечения: 1) {**кають...** **каалы...реки**} ≥ полв**ецкыя**; 2) **Игоря** ≤ {**иже погрузи жирь**};
- **Игорь** **князь** **поскочи горнастаемь**: { **Игорь князь** } ∩ {поскочи **горнастаемь**}, где при формальном равноправии, звуковом взаимоналожении словосочетаний, первое, с именем Игоря, скорее возвышается, направляя мотивацию в свою сторону, от предикатной части к субъектной;
- **Всеволоде...** **златым шоломомъ посвечивая**: { **Всеволоде** } ≤ {**златым шоломомъ посвечивая**}.

В «Слове» встречаются и более сложные структуры, где сами имена собственные включаются в процесс контаминации и служат источником мотивации мифологически значимых наименований:

- **Дивь** кличет **врху древа** (Дивь – д-Ева, которое, далее оборачивается *девами*; формально «звуковые потоки» стекаются здесь к *древу* за счет скрепы *врь – рев*, что поддерживается и символическим статусом последнего);

- **се ветри Стри** божи **внуци веют** с моря **стре**лами, где формально наиболее сильным контаминатором выступает начальное слово: **се ветри** ≤ **Стри** божи **внуци веют** с моря **стре**лами, но мифологический статус имени собственного перераспределяет мотивационные связи.

Замечательно поглощение рекой Стугной юноши Ростислава, где на звуковом уровне не имя реки «пожирает» имя князя, как она пожирает устьем чужие ручьи и струги, а наоборот – дается опосредованное звуковое «растворение» имени реки в имени утонувшего в ней Ростислава, имя *Ростислав* как бы «впитывает» в себя имя реки: Не тако ли рече река **Стугна** худу **струю** имея *пожрьши чужи ручьи* и **стругы** *рострена* к **устью** уношу князю **Ростиславу** **затвори**, с дальнейшим подхватом уношу – унѣша [ср. Векшин, 1987; 1997а] (несколько иная интерпретация звуковой структуры этих отрывков предложена Б.М. Гаспаровым [Гаспаров Б., 1984] и Т.М. Николаевой [Николаева, 1988]).

Имя собственное, заимствование и символическое наименование, будучи окружено созвучными «обычными» словами, семантически приподнимается над ними, привлекая к себе мотивационные связи: *Посмотри-тко на рожу-ту, на брюхо-то, никониян окаанный, – толст ведь ты!* (Аввакум) ((ни)кони \bar{A} (н) ← *окай*Ан(ны)); *Старица Софья / о всем мире сохнет, / никто о ней не вздохнет* (посл.). *Старица Софья / о всем мире сохнет, / никто о ней не вздохнет* (погов.); *Горе, горе – муж Григорий: хоть бы хуже, да Иван* (погов.). Игра нескольких созвучных имен собственных восстанавливает равноправие, если иерархия не подчеркивается другими, например грамматическими, средствами: Я весь помещаюсь в тебе, как **Врубель в Рублеве**. (Б. Чичибабин. Пастернаку); ср. «о фресках Врублева» у В. Набокова (Дар, I) – то же сближение, приведшее уже к контаминированному окказионализму [ср. Санников, 1999, с. 164–165].

Анаграмма, или микроанаграмма (анаграмма, противопоставленная парagramме у Соссюра) – почти неперемное условие построения ономастической легенды ила соответствующей паремиологической формулы: { **Орловцы** } – { **проломанные головы** }; { **Вологодцы** } – **толоконники**, { **Волгу толокном** } замесили. Ср. образованное «скорнением» прозвище { **задри-панцы** }, в котором аккумулировано другое, синонимичное смеховое про-

звище – {заднепровские итальянцы}, они же – {западные украинцы}. То же в речевых формулах народных поверий-примет: Касьян косит; На Олену – длинные льны и т. п.

Множество примеров этимологической интерпретации ономастики дает поэтическая практика XX века: Моросит на Маросейке, на Никольской колется... / Осень, осень-хмаросейка, дождь ползет околицей (С. Кирсанов) и т. п. [ср. Пузырев, 1981; Гридина, 2001 и др.].

Субъектом поэтической предикации и объектом мотивации стремится стать и неосвоенное в языке слово – часто иноязычное, тем более если это имя собственное [ср. Эткинд, 1998, с. 331]. Поэтому в предложении А кесарь мой – святой косарь (Батюшков), где нет формально-звукового доминирования одного слова над другим, подлежащим и мотивируемым элементом осознается все-таки кесарь (очевидно, не только благодаря порядку слов). Таким образом равноправные звуковые отношения оборачиваются семантическим неравноправием, устанавливают однонаправленную поэтико-деривационную мотивацию. Разрастаясь, такие структуры образуют своеобразное словообразовательное гнездо, дающее «развернутое» поэтическое или народно-поэтическое толкование иноязычного слова или словосочетания [ср. Крушевский, 1998; Державин, 1939; Булаховский, 1953]:

Оно сверкает Ипокреной (25);

Оно своей игрой и пеной

(Подобием того-сего)

Меня пленяло...

(П., ЕО, XLV).

Парентетическое Подобием того-сего, конечно, подчеркивает своеобразный автоматизм поэтического развертывания речи, позволяя увидеть и в этимологизирующем {Ипокреной} ≤ {игрой и пеной} естественный и отработанный поэтический ход.

Ср. семантизирующую звуковую игру у современного поэта, передающую взволнованно-подобострастное «брожение умов» вокруг заморского названия:

Это Фея? Это Флора!

Это – Герцогиня!

Это – Флор Герцоговина,
древняя богиня!

(Т. Кибиров. Буран).

Образованные в результате подобного толкования тексты и микротексты призваны сконструировать миф вокруг сингулярного термина, семантически «пустого» слова, извлекая легенду из его звукового анализа.

В свою очередь, сильным «анаграммогенным» элементом оказываются слова, наделяемые в тексте и в контексте символической значимостью. В наиболее простых случаях слово, получившее символический статус, провоцирует создание даже не многочленной, а двучленной структуры с однонаправленной поэтико-деривационной мотивацией. Так, снотолкования, разъясняющие символическое значение видений, часто следуют за звуком как подсказкой скрытого смысла: в лошади видится ложь, в груше – грусть, в вине – обвинение, в девице – удивление, в печи – печаль, в плетне – сплетни, в реке – разговоры (речи!) [см. Державин, 1939, с. 47]. Далее поиск текстуального подтверждения символического статуса имени может идти путем отыскивания для него мифологически значимых семантических соответствий, с одновременным усложнением и углублением его звуковых мотивировок в сети ассоциаций-повторов [ср. Богатырев, 1971, с. 186].

Ср. случай звукового доминирования луны в типично пушкинском ее окружении: туман, дева, гора («Эвлега», 1814):

Вдали ты зришь утес уединенный; / Пещеры в нем изрылась глубина: / Темнеет вход, кустами окруженный, / Вблизи шумит и пенится волна. / Вечор, когда туманилась ЛУНА, / Здесь милого Эвлету призывала; / Здесь тихий глас горам передавала / Во тьме ночной печальна и одна... / «Приди, **Одульф**, уж роща побледнела. / На дикой мох **Одульфа** ждать я села...

И символ (луна), и два имени собственных (Эвлега ↔ Одульф) воздействуют на звуковой отбор, притом что первое слово стихотворения вдали и затем конечное в стихе давала лишь предсказывает появление последнего имени собственного, не обеспечивая его ключевой, организующей роли, тогда как луна становится

Очевидно, что поэтико-деривационный анализ слова вовсе не обязательно должен установить ситуацию решительного доминирования одного слова над остальными. Так же, как возможна двунаправленная мотивация при звуковом сближении отдельных слов, возможно и взаимоналожение и взаимодействие двух и более звукоассоциативных, в частности анаграмматических сетей, когда определенные слова, «собирая» вокруг себя другие по принципу близкозвучия, попеременно доминируют в процессе развертывания текста.

Это могут быть и вполне осознанно мотивируемые слова, деривационно-поэтический анализ которых организует микротекст. Таков уже приводившийся выше случай, где звуковой повтор направляет развертывание художественной дефиниции слова в прозе: *Вероятно, музыка подходит к концу. Когда появляются эти бурные, задыхающиеся аккорды, это значит, что скоро конец. Вот тоже интересное слово: **к о н е ц**. Вроде **коня** и **гонца** в одном. Облако пыли, ужасная весть (В. Набоков. Музыка) (**конец** ≤ {**конь** + **гонец**}).*

У А. Солженицына: *Ах, доброе русское слово – **о с т р о г** – и крепкое-то какое! и сколочено как! В нем, кажется, – сама крепость стен, из **которых** не вырвешься. И все тут стянуто в этих шести звуках – и **строгость**, и **острога**, и **острота** (ежовая **острота**, когда иглами в **морду**, когда мерзлой роже **мятель** в глаза, **острота** затесанных кольев **предзонника** и опять же **провода** колючей **острота**), и **осторожность** (**арестантская**) где-то рядышком тут прилегает, – а **рог**? Да **рог** прямо, **торчит**, **выпирает!** прямо в нас и **наставлен!** (Архипелаг ГУЛАГ).*

В последнем случае мы действительно имеем дело с развернутой манифестацией «прозаической анаграммы», причем с характерной выделенностью дефинирующего *острог* анаграмматического ядра: и **стрОгость**, и **острогА**, и **остротА**; **осторОжность арестАнтская**; **рОг... торчИт** (*стрОго – острог(А) – остпрО(тА) – остор(О) – арест(А) – рОг...то(р)*) и периферии (мерзлой роже; кольев и т. д.)¹.

Операции такого рода доступны и известны всякому носителю культуры и, в частности, постоянно воспроизводятся в режиме языковой игры (см., особенно,

[Гридина, 1996]). Культура, языковое мышление сознательно или безотчетно заняты семантическим освоением собственных имен, заимствований и символов путем их звуковой «текстуализации». Вот рассуждение автора вступительной статьи к сочинениям Д. Бурлюка:

*В конце концов, свою роль в отождествлении фамилии конкретных авторов с наименованием группы (Бурлюков – Г. В.) сыграла и сама фамилия, довольно необычная, по-футуристически выразительная, «удачная» фонетически и морфологически. (Лившиц писал, что «только флексивные особенности фамилии Маяковского помешали ей превратиться в такое корневое гнездо, каким оказалось слово “Бурлюк”».) Эта фамилия вызывает много звуковых и смысловых ассоциаций, многие из которых, как представляется, вполне соответствовали и ее обладателям (Давиду Бурлюку – уж во всяком случае). В «бурлюке» можно услышать «бур» («бурение») и «бурю», «бурелом» и «бурление», «буран» и «бурлеск» (при желании – «бурлак», «бурдюк», «бардак» и т. д.) [Красицкий, 2002, с. 7]. В рассуждениях историка литературы показательны и цитируемая мысль поэта о «корневом гнезде», образуемом подобными именами, и очевидный эквиритмический и эквифонический (**бурдюк**, **бардак**, **бур**, **бурлеск**), ориентированный на фоносиллабему ассоциативный принцип в образовании таких гнезд. Интересен и приводимый здесь же фрагмент из А. Крученых («Лето городское»): *Автомобиль бурло / бурлокотит / в зеленой горчке...*, где видны результаты звукоассоциативного анализа имени в виде поэтических окказионализмов: **бурло** ≤ {**бурлюк** + **мурло**}?; **бурлокотит** ≤ {**бурлюк** + [**бурно** + **клокочет** + **катит**] }?*

Становящееся центром ассоциативных гнезд, имя собственное, таким образом, – и факт научного мышления. С другой стороны, в научной прозе возможен и «диктат» семантически ключевого для текста символического наименования, как это можно заметить в статье Ю.М. Лотмана «Роль искусства в динамике культуры», где не только идеологически, но и фоностилистически центральным оказывается слово *взрыв*, провоцирующее эквиритмический повтор «согласный+р+гласный».

¹ Примеры подобного рода в связи с проблемой анаграмм см. также: [Топоров, 1987, с. 194].

Ср. обыгрывание ключевого слова *Раскол* в историко-философском сочинении Г. Флоровского «Пути русского богословия», особенно заметное в русле синтаксиса дефинирующего отождествления:

В этом роковой парадокс Раскола... Раскол не старая Русь, но мечта о старине. Раскол есть погребальная грусть о несбывшейся и уже несбыточной мечте. И “старовер” есть очень новый душевный тип... Раскол весь в раздвоении и надрыве. Раскол рождается из разочарования.

Деривационно-ассоциативный звуковой анализ слова играет огромную роль при образовании новых имен, в самых различных целях, когда ставится задача насытить имя необходимыми смыслами, возникающими из звукового сходства. В научной литературе семантизируемая эквиритмия и эквифония играет несомненную роль при образовании терминов. Очевидна исключительно высокая активность таких операций в жанрах современной рекламной речи, в создании коммерческих названий – практике нейминга.

Сказанное выше позволяет считать, что необходимым условием возникновения целого комплекса явлений, ведущих к образованию анаграммы в тексте, является семасиологизация, морфологизация фоносиллабемы и ФК, и активность этих процессов определяется самой природой анализируемого или творимого слова. Источником «протоанаграмматических» и анаграмматических структур в тексте становится осознаваемое автором несоответствие между текстуальным и семантическим статусами слова: или слово недостаточно семантически насыщено языком и культурой и потому требует этимологирующей «звуковой текстуализации», или, напротив, оно перенасыщено ассоциациями, которые должны найти в тексте структурное выражение, деривационно-звуковое утверждение, закрепление. Преодолеть несоответствие, разрыв между текстуальным и культурно-языковым статусами слова создатель текста может двумя путями: 1) от осознания особой текстообразующей значимости семантически «пустого» слова – к поиску его мифообразующих мотивировок (в этом случае типичное ключевое слово – имя собственное или малоосвоенное заимствование); 2) путем движения от осознания особой мифологической значимости лексически «полноценного» и культурно «перегруженного» слова – к поиску его дополнительных, текстообразующих мотивировок в рамках конкретного индивиду-

ально-речевого сознания (в таком случае типичное ключевое слово – символическое и/или мифологически значимое наименование).

Операции звуко смыслового анализа и синтеза слов и словесных рядов и групп воплощаются в двух основных формах: 1) семантически равноправного звукового сближения (двучленные звуковые метафоры, паронимазии, параграммы с обоюдонаправленной мотивацией); 2) иерархически организованной деривационно-звуковой структуры, где выделяется ключевое слово (звуковые метафоры, паронимазии, процедуры контаминирующего окказионального словообразования с однонаправленной, «целенаправленной» мотивацией, которые по мере разрастания образуют формы организации микротекста и целого текста – гипограммы и анаграммы).

Безусловно, несмотря на общность условий и форм поэтико-деривационного анализа слова, с функциональной точки зрения следует различать сознательные микро- и макрообразования анаграмматического типа, основанные на последовательной, синтаксически организованной этимологизирующей дефиниции слова в художественной и научной прозе, в процессе спонтанного речетворчества, языковой игры, и анаграмматические структуры, которые рождаются «мифопоэтической» практикой. В первом случае анаграмма – прием; во втором – текстообразующий принцип, базовая форма речевого действия, укорененная в самой природе поэтического мышления и познания. Именно здесь важно наблюдать анаграмму как процесс, причем процесс, в котором слово и задает направление текстообразования. и является его результатом.

Очевидно, что имя в сознании сочинителя может быть заведомо, еще «до текста» возвышено (в силу его символически и/или мифологически доминантного положения): тогда отдельное слово выступает источником построения текстов «на заданную звуковую тему» (как в рассмотренных Соссюром ведийских гимнах или латинских надгробных надписях, когда «слово-тема предшествует речи» [Старобинский, 1989, с. 18]). Однако вполне естественна ситуация, когда ключевое слово в процессе создания текста «нащупывается», отыскивается путем установления звуковых связей и параллелей и в какой-то момент порождения речи «вытаскивается» в центр звукоассоциативной сети текста и творческого сознания.

Для того чтобы имя стало предметом анаграммирования, оно должно быть создано, найдено, но найти его может только сам текст (и как способ творения, и как объяснения мира). Даже применительно к известным ведийским гимнам можно предположить, что изначально само имя бога рождается в процессе ритуального речетворчества, обрядовых глоссолалий, передавших свою звуковую технику творениям «профессиональных» сочинителей. При таком допущении гимн (а в итоге – и всякое поэтическое произведение) может предстать как всякий раз реанимируемый архаичный способ речеобразования, позволяющий извлечь искомое имя из мира словесного хаоса, из чреды полувывкликов-полуслов, и утвердить его в центре словесного космоса, воплощенного в тексте. Это, в частности, означает, что на пути изучения поэтического слова и феномена анаграммы следует задаваться вопросом, где располагаются и в каком порядке следуют слова, какие цепи образует звуковой повтор и где они пересекаются в процессе развертывания речи.

§ 5. Анаграмма как контурное средство текста

Речь моя понятна, потому что в ней есть определенные места и мысли, где искать этой полноты.

А. Потемня. Из записок по русской грамматике. I.

Выше отмечалось, что не всякое слово – одинаково серьезный повод для поэтической этимологизации и возникновения анаграммы. Теперь обратим внимание на другую сторону дела: не всякий текст, не всякая последовательность слов и звуков создает одинаковые условия для формирования анаграммы.

Ж. Старобинский, размышляя над записями Соссюра об анаграммах, ставит в этой связи «вопрос о темпе в языке»: «С того момента, как анаграмма... затрагивает фонемы, – способ выражения “слова-темы” предстает расчлененным, подчиненным другому ритму, нежели в словах, сквозь которые развивается собственно речь; слово-тема растягивается, подобно тому как развивается тема фуги, когда она трактуется как имитация по нарастающей. ...Это чтение развивается

согласно другому темпу (и в другом ритме); по крайней мере, здесь наблюдается выход за пределы темпа «последовательности (consécutivité), присущего обычному языку» [Старобинский, 1989, с. 14]. Разумеется, что речь идет не о реальном темпе произношения, а о некоем психологическом темпе, задаваемом самим текстом, его звуковым устройством. Действительно, «растяжение» и «стяжение» слов, осуществляемое с помощью пара- и гипограмматических операций (Ни с чем не связанные сны (П.); И святоотатственные сны... (Языков); Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана? (П.)), создает своеобразную «игру со временем», поскольку равное оказывается занимающим разные временные отрезки, то сжимаясь, то разворачиваясь, подобно пружине¹. Растягивание слова в повторе производит эффект замедления «психологического темпа»: звуковое пространство как бы расширяется, а некое психологическое время замедляется, слово расплывается подобно звуку при замедленном воспроизведении звукозаписи:

Как изменилась ГагьяНА!

Как твердо в родь свою вошла!

Как успительНОго САНА

Приемы скоро приняла!

Кто б смел искать девчОНки нежНОй

В сей величавой, в сей небрежНОй

ЗакОНОдательнице зал?

И ОН ей сердце вОлНОвал!

¹ Ср. одно из метких наблюдений Л.В. Зубовой в поэзии М. Цветаевой: «Очевидна связь между тремя словами, заключающими в себе сходные фонетические комплексы, когда на первом месте стоит слово объединяющее, в дальнейшем расчленяемое на составляющие (a = b + c): *Федра*. Сводня! О – сво – бо – дите меня!.. В таких случаях помимо фонетической гармонии в поэтическом тексте обнаруживается и гармония смысловая в результате окказиональной производности объединяющего слова от объединяемых» [Зубова, 1989, с. 54]. Исключительно важен и вывод: «Объединение звуковых комплексов, не совпадающих с морфемами, можно сравнить с объединением в слове вычлененных морфем – типичным проявлением этимологической регенерации: Победоносец, \ \ Победы не вынесший... Такие звуковые комплексы по своему свойству потенциальной выделимости и повторяемости... уподобляются морфемам (вероятнее всего, корням сложных слов)» [там же].

Двигателями звукового развертывания и свертывания слов и словесных рядов, обеспечивающими то впитывание, то резкие или толчкообразные выбросы «звуковой энергии» в тексте выступают два фактора. Первый – порядок соотношения фоносиллабических единств (эквифония и метафония); второй – порядок расположения и следования самих соотносимых элементов в слове, предложении, строке, строфе, тексте.

Техника поэтико-деривационного анализа – это прежде всего техника фоносиллабического дробления слова. Различные ассоциаты, образуемые звуковым повтором, многократно делят слово, вплоть до простейших одноконсонантных фоносиллабем. Так, например, имя *Елисавет*, регулярно анаграммируемое в одах Ломоносова, позволяет вычленить в нем всего 12 консонантно-вокалических блоков – 8 простейших и 4 трехзвучных: 1) је (1) – ел (2) – ли (3) – ис (4) – са (5) – ав (6) – ве (7) – ет (8); 2) јел (I) – лис (II) – сав (III) – вет (IV). Более сложные сегменты могут быть представлены как комбинация и контаминация простых: *веселый вид* → *Елисавет*.

Компактность ассоциируемых фоносиллабем (их объединенность в фоносиллабические блоки) способствует повышению звуко-смысловой связанности элементов: *весЕлы* – *елисав*; *сели-вИд* – *лисавЕт*. Как видно, каждое из контаминированных слов по-своему членит контаминирующее: в первом случае имеет место метасиллабограмма с рамочной метатезой фоносиллабемы III (сав – вЕс), во втором – метафоническая внутренняя рифма, где последние части эквифоничны, а созвучие «слева» образует метафонию. Ср.:

- *Елисавет... Россию сам Господь блюдет;*
- *В сей день зовет Е л и с а в е т а;*
- ...Во все пределы света ... *Е л и с а в е т а;*
- *Внемлите, все пределы света... / Воскресла нам Е л и с а в е т а...;*
- *Укройтесь за пределы света: / Се зиждет здесь Елисавета /*
Красу приличну небесам;
- *Чертоги светлые, блистание металлов /*
Оставив, на поля спешит Е л и с а в е т;
- *Великое светило миру, / Блистая с вечной высоты... / Во все страны свой*
взор возводит, / Но краше в свете не находит / Е л и с а в е т ы и тебя;

- Молчите, пламенные звуки, / И колебать престаньте свет; /
Здесь в мире расширять науки / Изволила Елисавет;
- Дабы украшенный твоей рукой Парнас / Любителей наук призвать
возвысил глас / И, славным именем гремя Елисаветы, /
При лике их расторг завистников наветы;
- Блеснула на российском троне / Яснее дня Елисавет; /
Как ночь на полдень пременялась, / Как осень нам с весной сравнилась, /
И тьма произвела нам свет;
- Кто в громе радостные клики / И огонь от многих вод дает? /
И кто ведет в перунах лики? / Великая Елисавет...

Легко заметить, что наряду с «оказиональными» версиями фоносиллабического членения имени *Елисавета*, предлагаемого звуковыми повторами в каждом отдельном случае, выделяются достаточно устойчивые ФК, могущие претендовать на универсальные параморфемы идиостиля Ломоносова. Прежде всего, бросается в глаза тенденция к членению слова на две основные части: Ели – совет, где первая ищет реализации в эквивфоничных двусложных ФК с интервокальным *л*, а последняя приобретает наибольшую устойчивость в качестве метафонически варьируемого ФК (*света, зовет, возводит, возвысил, завистников* и т. д.), а также через множественные повторы фоносиллабемы САВ (*воскресла, возвысил, звуки, свой, взор, все, славным, высоты* и т. д.). Реже используются вариации ЛИС, преодолевающей наиболее характерный фоносиллабический шов (хотя лексика здесь – самая выгодная: *вселенной, славы, блистание* и т. п.). Такая устойчивость даже дает читателю возможность прогнозировать появление соответствующих элементов в окружении ключевого слова, почему не кажутся неожиданным, например, строки: На все земные красоты, / Во все страны свой взор возводит, / Но краше в свете не находит / Елисаветы и тебя. Такие фразы, как Во всей вселенной мир и брань!; Со свистом птицы воспевают, / От сна к веселью возбуждают...; Коль взор твой далеко блистает и т. п., предсказывают появление ключевого имени, а если оно и не появляется, создают эффект его присутствия.

Это сказывается не только на лексических предпочтениях (*свет, вести и звать*, особенно в форме *ведет* и *зовет, блистать, свой, все*), но и на выборе

морфем (приставки *воз-* и *в-*) и грамматических форм (прошедшее время глагола ж. р., создающее интервокальную позицию суффикса *л*). Поэтому же и поэтически фразеологизированное *пределы света* – идеальное сочетание, дающее наиболее сильную гипограмму *Елисаветы*, – и вот оно берется на вооружение Ломоносовым чуть ли не при каждом новом «подступе к теме».

Следует заметить, насколько активны соответствующие созвучия в тех случаях, когда *Елисавет* оказывается в позиции рифмуемого слова. *Свет, света* здесь по частотности намного превосходят все другие рифмы – и это рифма «укрепленная», с «левосторонним» усилением, нацеленная, таким образом, не на простое удовлетворение рифменного ожидания, но на сильную морфологизацию повторов. Рифменная позиция, таким образом, не выпадает, но, напротив, активно включается в поэтико-деривационную игру, явно поддерживаемую всякий раз неконечными элементами стиха: *Чертоги светлые, блистание металлов / Оставив, на поля спешит Елисавет*. / Ты следуешь за ней, любезный мой Шувалов, / Туда, где ей Цейлон и в севере цветет... «Бедная» рифма если и появляется, то оказывается лишь частью более сложной игры растяжений и стяжений слов и словосочетаний: Тебя и ныне красит новым / Рачением Елисавет. / Но малые мои потоки / Прими в себя, как Нил широкий, / Который из рая течет. (Ср. исполненную в той же технике гипограмму *Екатерины* в «Оде... 1747 г.»: И токмо шествуя желали / На зроби и на дела взглянуть. / Но крошечная Екательница, / Отрада по Петре едина, / Приемлет щедрой их рукою.) Здесь вновь бедность рифмы восполняется богатством внутристиховых созвучий.)

Следует заметить, что Ломоносов не стремится постоянно ставить имя *Елисавет* в строфически сильную позицию. То, что оно регулярно занимает маргинальную позицию (либо начального, либо конечного слова) в стихе, может объясняться просто – его большой слоговой длиной. При этом желания непременно делать его конечным или начальным импульсом сложных стиховых и синтаксических целых у Ломоносова не замечается. Скорее всего, это свидетельствует не об основных правилах стихового размещения ключевого слова, а о том, насколько сильным тематическим словом, данным «до текста», выступает это имя. Даже не прибегая к усиленному стиховому выделению слова, Ломоносов делает его точкой прямого или опосредованного стечения множества звуковых линий. Од-

нако дополнительной динамики стиху ломоносовские гипогаммы и анаграммы не придают.

Морфологизирующий анализ звуковой фактуры слова вовсе не всегда задан установкой на «прошивание» ткани стиха каким-либо заведомо осознанным словом. Часто предмет поэтико-деривационного анализа возникает в процессе звуковой игры. Очевидно, что слова-контаминанты могут отыскиваться в какой-то момент создания текста, становясь точками стечения или распространения звуковых линий.

Такой случай требует наибольшего внимания к размещению предмета анализа в соответствующем месте строки и строфы, порядку следования ассоциируемых компонентов и основным формам их ассоциации (эквифонии и метафонии).

Если слово-контаминант занимает интерпозицию в ряду контаминаторов, его шансы быть воспринятым как основной, семантически господствующий предмет параморфемного анализа значительно понижаются. Так, в строках Н. Языкова *Шумно, пламенно и мило / Мы гуляем* заодно слово *пламенно*, «вбирающее» в себя *шумно* и *мило*, находится между ними, выступая сильным звуковым посредником, но не более. Оно не осознается как ключевое, семантически синтезирующее, иерархически не возвышается над контаминируемыми словами. При ином расположении слов – например, **Пламенно, шумно и мило* или, что еще сильнее: **Пламенно, мило и шумно* – последние два слова могут быть восприняты как звуковые и смысловые распространители первого. Ср. при сходных синтагматических условиях:

К п а л а т а м, полам и халатам

Присматривается новичок

(Пастернак. В больнице),

где операция разложения, семантизирующей деконтаминации (палаты ≤ {полы + халаты}), очевидна, тем более что поддержана возможностью видеть в последних членах пояснительную конструкцию. Напротив, эффект звукового анализа исчезает при возможном: **К полам, палатам и халатам* или **К халатам, палатам, полам*, где звуковой повтор создает не более чем крепкое звуковое сцепле-

ние синтагмы. Ср. в том же стихотворении, раньше: Милиця, улицы, лица / Мелькали в свету фонаря..., где начальное положение контаминирующего слова создает прецедент для его восприятия в качестве семантически господствующего, этимологизируемого другими словами (что, с учетом семантики 'мелькания', может быть, и не актуализировано в данном контексте).

Ср. в знаменитой пословице *Сила солому ломит*, которую проанализировал Р.О. Якобсон, указывая на важность «смыслового сближения фонологически сходных слов»: «связь между сказуемым *ломит* и дополнением *солому* подчеркивается тем, что корень *лом-* созвучен с корнем *солом-*, фонема [л] в соседстве с ударной гласной объединяет все три члена предложения; оба гласных подлежащего *сила* повторены в том же порядке в дополнении, которое, так сказать, синтезирует фонемную отделку начального и конечного слов пословицы» [Якобсон, 1983, с. 112–113]. Однако «синтез фонемной отделки», как кажется, не оборачивается синтезом семантическим, который будет обеспечен маргинальным расположением контаминанта, особенно если его сделать подлежащим и соблюсти порядок фоносиллабем, соответствующий синтезирующему слову: ***Сила** *ломит* **солому** и ***Солома** **силу** *ломит*.

Напомним, что эквифония в тексте (аллитерация, ассонанс, внутренняя рифма) сами по себе – наиболее слабый способ обратить внимание на фоносиллабические разрывы в структуре слова. Эквифония создает слабогранулированную фоносиллабему и ФК, поскольку границы ее принципиально ничем не обозначены, звуковой параллелизм может синтагматически «растягиваться» сколь угодно широко, созвучие субстанциональное здесь лишь «участок» в эквиритмическом ряду, если оно не поддержано строгим порядком следования звуковых «обломков» расчленяемого слова. Вместе с тем, непосредственно не давая повода к звуко-смысловому расчленению речи и в основном усиливая ее ритмико-звуковую пульсацию, аллитерирующие и ассонирующие комплексы способны акцентировать слова и «выталкивать» их на поверхность. Как известно, Соссюр предполагал, что отражением ключевого слова в тексте может быть (и даже обязательно

должен быть) и ряд гласных, взятых в определенной последовательности¹. Сам феномен «растягивания» слова превращает его в своеобразный контур, охватывающий другие слова. Дискретность и континуальность, сегментные и суперсегментные формы находятся здесь в сложном взаимодействии. Аллитерирующий повтор участвует в построении анаграммы как динамический фактор, способ эмфатизации речевого отрезка, который уже другими способами, с помощью дифференцирующего, метафонического повтора подвергается поэтико-деривационному анализу:

Умеют уж предречь и ветр, и ясный *день*,
И майские дожди, младых полей отраду,
И мразов ранний хлад, опасный в и н о г р а д у...

(Пушкин. *Приметы*)

В этой строфе слово *в и н о г р а д* может быть воспринято как суммирующее для *мразов ранний хлад – младых полей отрада – майские дожди*, хотя рамочно-го суммирования (сжатия синтагмы в слово) здесь не наблюдается (ср. возможное: {ветра сильный хлад} ≥ *в и н о г р а д*, что создало бы типичное анаграмматическое ядро). Однако мощная аллитерация вокруг ассонанса на *а* в строке: *И мразов ранний хлад, опасный в и н о г р а д у*, «разгоняющая» строку к последнему слову, таким образом усиливает его перцептивную значимость. В результате в нем, несмотря на сильные «рамочные» звуковые переключки между группами однородных членов: {майские дожди} – {младых полей отраду} – {мразов ранний хлад}, как будто перекодированных друг друга, не вполне захватывая последнего слова, все же не становятся препятствием для его восприятия как динамически и вследствие этого анаграмматически ключевого.

Виноград – так же, как и *Елисавет*, – богатый материал для фоносиллабического анализа; консонантный состав слова разнообразен и дает богатый перечень возможных вариаций, особенно двуконсонантных: *вин – ног, но-р – огр(а), г-ад – рад*. Интересно, что и в этом случае можно наметить наиболее сильные фоно-

¹ «Необходимо..., чтобы обязательно в каком-то одном стихе, или хотя бы в какой-то части стиха, гласные располагались в той же *последовательности*, что и в тематическом слове, как, например, *Nērcōlei* или *Cornēlius*» [Старобинский, 1989, с. 7].

силлабические швы в слове, пролегающие либо до, либо после соединительной гласной в сложном слове. Так что двукорневая структура его оказывает влияние на параморфемный анализ: наименее активной в случаях обыгрывания слова *виноград* оказывается трансморфемная фоносиллабема НОГ. Среди пушкинских контекстов *винограда* лишь однажды («Дон») она выталкивается в рифменную позицию (погони – кони, ведущие к наездников и виноград). Впрочем, собственное имя *Дон*, вынесенное в заглавие, кажется, пересиливает здесь даже свое невыгодное стиховое положение, выдвигаясь в качестве семантически господствующего, хотя звуковой состав его беден и формально оно оказывается контаминатором слова *виноград*:

<p>Отдохну<u>в</u> от злой погони, Чую <u>р</u>одину свою, Пьют уже <u>д</u>онские <u>к</u>они Арпачайскую струю. Приготовь же, <u>Д</u>он заветный, Для <u>н</u>аездников лихих Сок кипучий, <u>и</u>скрометный <u>В</u>иноградников твоих.</p>	
---	--

Заметим также вариации двусложного вокалического ФК на базе вокалического ритма (ОИ), в основном с цементирующим Н, вероятно готовящий *виноградники*: погони – родину – донские – кони – приготовь – наездников – сок кипучий – искрометный – виноградников – твоих (Ои – Ои – оИ – Ои – ио – ио – ои – ио – ио – оИ).

Классическая «сдвигология» (почил в обозе; колокольчик Дарвалдая) предполагает только перенесение словесной границы и не требует никаких перестановок. В простейшем случае разрывы звуковой цепи приводят как бы к механическому растяжению, разведению когда-то частей одного «материка». В этом случае «осколки» расходятся (или, наоборот, сходятся), не претерпевая внутренних изменений и сохраняют первоначальный порядок следования, а значит, основу созвучия составляет эквифония: Унылая пора! очей очарованье! (П.); Святых, родных, своенародных (Языков).

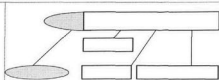
Далее возможно использование того же приема: 1) для усиления «тесноты стихового ряда» – звукового единства строки; 2) композиционно-стиховой организации строфы. Ср.:

Шевелящимися виноградинами

Угрожают нам эти миры,

И висят городами украденными...

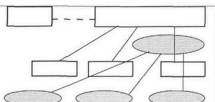
(Мандельштам)



Третья строка – целиком воспроизводит в «растянутом» виде символически одно из центральных слов стихотворения («Стихи о неизвестном солдате»), а начальное слово второй строки, непосредственно отталкиваясь от контаминанта, позволяет объединить 2–3 строки воедино, создавая не только звуковой, но и поистине зримый эффект зловещего «нависания» пальцев-виноградин.

Способность слова, особенно финально-стихового, распространять свои «осколки» на целые строки делает этот прием важным средством композиционной организации строфы, контурным средством оформления, «скрепления» микротекста, когда слово-контаминант распространяется (растягивается) на целую строку, при том, что одновременно происходит смысловое развертывание слова, составляющее его своеобразную звуко-смысловую дефиницию:

Край ты мой, родимый край,
 Конский бег на воле,
 В небе крик орлиных стай,
 Волчий голос в поле
 (А.К. Толстой)



({край} = {крик орлиных стай}; {воле} = {волчий голос в поле}); при этом схеме можно усложнить, представляя одновременное распространение повторяемого слова *край* и от начальной позиции в 1 строке, тогда консолидирующая по отношению к строфе функция повтора станет еще очевиднее. Помимо этого, следует заметить эквифоническое отзвучие с акцентным сдвигом конский бег – в небе крик (н-и-бЕк – нЕбек) и осложненное инициальной метафорией родимый – орлиный.

Заметим, что, хотя основу звукового растяжения слова составляют располо-

женные в соответствующем порядке эквифоничные повторы, в распространители внутри строки незаметно, однако значительно оживляя звуковую игру, вкрадывается метафонический компонент: кра –(к)рИк; рА – ор; ол – (О)ло.

Таким образом могут строиться и большие отрезки текста. Техника разложения/суммирования в том случае, когда контаминантами выступают конечные слова строк, приводит к формированию особого приема суммирующей или расчленяющей рифмовки (в связи с противоборством эквифонии и метафонии – см. выше: гл. 5, § 5)¹. Осознав этот прием как принцип соединения слов в рифме, Маяковский, писал: «Можно рифмовать конец первой строки и конец второй одновременно с последним словом третьей и четвертой строки» («Как делать стихи»); ср.: [Штокмар, 1958, с. 96–104]. Вместе с тем уже на начальных этапах освоения рифмы в русской литературе прием «разорванной рифмовки» стихийно применялся, например у «плетущего словеса» Епифания Премудрого:

...Да и аз многогрешный и неразумный, / последуя словесем похвалений твоих, / слово плетуши и слово плодящи, / и словом почтити мящи, / от словес похваление собираа, / и приобретав, и прилетав, / паки глаголя: что еще ты нареку, / вожа забудшим, / обретателя погибшим, / наставника прельщенным, / руководителя умом ослепленным...

где наиболее сильный звуковой и ритмико-синтаксический параллелизм – слово плетуши и слово плодящи ($\{ \text{плетуши} \cap \text{плодящи} \} \subseteq \{ \text{почтити мящи} \}$).

Ср. страдание слов в рифмующем собственном имени у Шекспира в финале трагедии:

For never was a story of more woe
than this of Juliet and her Romeo.

Ср. тот же прием «разорванной рифмовки» у поэта с ярко выраженной установкой на поиск значимых звуковых «наималов» в тексте: Горбатый леший и младая / Сидят, о мелочах болтая. / Она, дразня, пьет сок березы, / А у овцы же

¹ Применительно к явлениям такого рода говорят о «распыленной» рифме и «звуковой подготовке» рифмы издалека», «суммарной рифме», «разорванной рифме» [Штокмар, 1958, с. 47, 51, 87, 103], «умножении рифменного созвучия» [Окутюрбе, 1979, с. 236].

блещут слезы. / Ручей, играя пеной, пел. / И в чашу голубь полетел (Хлебников. Вида и леший).

С точки зрения строфики, наиболее типичное расположение контаминанта – начало или конец 1-й строки или абсолютный конец строфы. Структуры разложения-суммирования, «прячущиеся» в срединных строках строфы, без захвата контаминаторами строк маргинальных, – явление более редкое и в меньшей степени способствующее семантическому «возвышению» суммирующего слова:

*Завыла чепуховая пурга,
Завыражлся гражданин шершаво.
 И вся косноязычная держжава
Вонзилась в слух, как в рыбу – острога.
 (И. Северянин. Зоценко)*

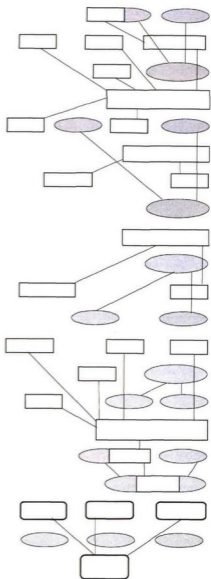
При том что *держжава* оказывается в сильной стиховой позиции и образует звуковую компрессию всех слов предшествующей строки, оно, вместе с контаминаторами, как бы растворяется в звуковом и стиховом окружении. Эффект концентрации смысла текста в одном из его слов тесно связан с эффектом концентрации динамической энергии на данном отрезке текста.

Таким образом, структуры поэтико-деривационного разложения-суммирования формируются под сильным воздействием синтагматических факторов. Во-первых, контаминированные слова оказываются синтаксически связанными, они соотносены с рамками синтагмы, стиха, часто сами своеобразно создавая «звуковую рамку» словосочетания и синтагмы, а также стремятся к контактному расположению. На размещение ключевого слова воздействует фактор динамической неоднородности стихотворной синтагмы, принципы стихового членения. Слово-контаминант стремится занять одну из динамически наиболее выдвинутых (маргинальных) позиций в строке, строфе и тексте. Слова-контаминаторы также тяготеют к расположению в конце синтагмы. Кроме того, они стремятся оказаться охваченными контуром одной синтагмы, прежде всего строки.

В поэзии XIX века этот принцип расчленения-суммирования рифмуемого слова, очевидно, используется бессознательно и более органично слит с динамикой звукового развертывания стиха в целом, как бы очерчивая его контуры, связывая наиболее важные стиховые позиции.

Сонны очи

Он **на**конец **зак**рыл. И **вот**
 Редает мгла **не**настной **но**чи.
 И бледный день уж **и**а **с**та **е**т...
 Ужасный день! **Не**ва **всю** **ночь**
Рвалася к морю **пр**отив **б**ури.
 Не одолев их **б**ийной **д**ури...
 И спорить **с**тало ей **н**евмочь...
 Поутру над ее **б**р **е**г **а**ми
 Теснился кучами **и**а **р**о **д**.
Любуясь **б**ры **з**а **м**и, **г**о **р**а **м**
 И пеной разъяреных **в**о **д**.
 Но силой **в**е **т**р **о**в от **з**а **л**и **в**а
Пе **р**е **в**р **о**ж **д**е **н**н **я** **Н**е **в**а
Об **р**а **т**н **о** шла **п**и **с**е **н**и, **б**у **р**и **д**и **в**а
 И **з**а **т**о **п**я **л**я **л**а **о** **с**т **р**о **в**а.
 Погода пуше **с**в **и**р **л**е **н**д **я**.
Не **в**и **в**з **д**у **в**а **л**а **с**я **и** **р**е **в**е **л**а.
Ко **т**о **м** **к**л **о**к **о**ч **а** **и** **к**л **у**б **я**с **ь**,
И **с**б **р**у **з**, **к**а **к** **з**в **е**р **ь** **о**с **п**е **р**в **е**н **я**с **ь**,
 На **г**о **р**о **д** **к**и **н**у **л**а **с**я. **П**р **е**д **н**е **ю**



Поворотной точкой становится здесь вносящая элемент стихового хаоса, непредсказуемая нулевая рифма *пред нею* (единственная в поэме). За ее рубежом фонотактика заметно меняется.

Последующая часть, где стихия набирает катастрофическую силу, заметно противопоставлена предшествующему фрагменту. Движение звуковых цепей становится здесь запутанным, но вместе с тем образуются устойчивые длинные цепи и выделяются крупные фоновсиллабические сгустки. Пушкин активно использует непрерывные трехсложные, многоконсонантные ФК как средства зву-

ковой организации, с ярким противопоставлением, с одной стороны, эквифонических «порывов» звука (в основном – повтора инициальных и аллитерирующих открытых *в-* и *п-*образных фоносиллабем) и, с другой стороны, пресуществляющей многосложной метафонию, вовлекающей в звуковое взаимодействие прежде всего имена существительные и прилагательные.

Всё побежало; всё в^ок^ол^оу^з
в^ор^уз^о опустело – вод^ы в^ор^уз
В^ытекли в под^земные под^валы.
К^решеткам х^лынули кан^алы.
И вспыл Петрополь как тритон.
По пояс в вод^у по^гружен.
Оса^да! при^ступ! з^лые вол^ны.
Как в^оры, л^езут в ок^на. Чел^ны
С раз^бега стек^ла б^ьют кор^мой.
Л^отки под м^окрой п^елен^ой.
Об^ломки х^ижин, б^ревны, к^ров^ли,
Г^овар за^пасливой г^ор^лов^ли,
П^ожитки бл^едной ни^щеты,
Г^розой снесенные м^осты.
Г^роба с раз^мытого к^ладби^ща
П^лывут по ул^ицам!

Здесь уже – разрываемые, разламываемые и всплывающие в новых сочетаниях вещи-слова, проникающие друг в друга невиданными смыслами. Терзаемые бурей вещи образуют звуковую «круговерть». Однако, похоже, что для Пушкина субстанция слова и сама его природа – единственное, что выживает в «последних катаклизмах», где слова и сохраняют, и увеличивают силу взаимного тяготения: едва распавшись, они вновь мгновенно образуют живые, но «устойчивые» сплавы.

Принцип собирающихся и распадающихся слов здесь достаточно строго ассоциирует целые строки, подключая рифменные созвучия и используя в качестве контаминанта финальное слово строки. Эти сложные звуковые скрепы в основном соединяют строки попарно, сливая свои созвучия в последнем слове или «растягивая» его на целую строку. В одном случае – и он особенно интересен – инерция рифмы преодолевается и операция суммирования организует нерифмующиеся

соединяют строки попарно, сливая свои созвучия в последнем слове или «растягивая» его на целую строку. В одном случае – и он особенно интересен – инерция рифмы преодолевается и операция суммирования организует нерифмующиеся строки: *Но силой ветров от залива* → *И затопляла острова*, таким образом отодвигая на задний план собственно эвфонический эффект, а на первый – выдвигая эффект «собираения слова» как конденсатора смысла.

Операции поэтико-деривационного анализа сопровождают это растягивание и сжимание слов и словосочетаний неравномерно, однако в ряде случаев явно обнаруживают мотивационные отношения (*нОчи* ← *сОнны Очи*; *бУри* → *бУйной дУри*; *свирепела* → *вздвувалась и редела*; с дополнительным звукоизобразительным компонентом – *котлом клокоча и клубясь*; *редела...* как *зверь остервенясь*). Что касается *Нева* – *гневна*, *бурлива*, то восприятию этого повтора как семантизирующего особенно способствует статус имени собственного, а также символический «заряд» имени *Нева*, анаграмматическая судьба которого описана В.Н. Топоровым [Топоров, 1995, с. 366]¹.

¹ В.Н. Топоров, в частности, указывает на особое положение имени *Нева* среди «анаграммируемых ключевых слов-символов, вокруг которых в поэзии Петербургского текста... кристаллизовались своего рода анаграмматические структуры (или поля). Центральным словом в этом ряду, бесспорно, является *Нева*. <...> Предрасположенность слова *Нева* к анаграммированию подтверждается десятками (если не более) примеров... Ср.: *Где прежде финский рыболов / [...] / Бросал в неведомые воды / Свой ветхий невод / [...] / [...] ныне там / [...] / В гранит оделася Нева; / Мосты повисли над водами; – Но силой ветров от залива / Перегражденная Нева / Обратно шла гневна, бурлива... [ср. также: [...] стройный вид, / Невы державное течение, / Береговой ее гранит; – В неколебимой вышине, / Над возмущенною Невой / [...] / Кумир на бронзовом коне (к стройный вид ср. другое характерное петербургское описание, принадлежащее Григорьеву: *Город пышный, город бедный, / Дух неволи, стройный вид, / Свод небес зелено-бледный, / Скука, холод и гранит...*); – [...] *Вкруг него / Вода и больше ничего* – у Пушкина; – «И от тех *небылиц, надуваясь, Нева и редела* и билась в массивных гранитах» у Белого; – *О, как не внять зловествованью / Невы, когда, преодолев / Себя и гневны младших Нев, / Истощена вседневной данью [...]*; – *А там – из синевы Невы / Не вырастет ли знак прощальный? [...]* и др. – у Б. Лившица; – *И весь траурный город плыл / По неведомому назначенью, / По Неве иль против течения, – / Только прочь от своих могил; – Я не взглянула на Неву! [...]* / *И мне казалось – наяву. / Тебя увижу, незабывтый* – у Ахматовой; – *Нева* – как *вздвувшаяся вена*; – *Декабрь торжественный сияет над Невой. / Двенадцать месяцев поют о смертном часе* (с вариациями); – *Но как Медуза невяская волна / Мне отвращенье легкое внушает* – у Мандельштама и др. Ср. также известную в русской поэзии игру сталкивания *Нева – небо*» [Топоров, 1995, с. 366].*

Структуры разложения и суммирования неравноценны в отношении реализации анаграмматических потенций. Вопреки тому, что финальная позиция ключевого слова соответствует высшей точке динамического контура текста, разложение слова оказывается более продуктивным как инструмент звукосмыслового анализа, нежели суммирование. Суммирование выступает как преимущественно композиционный прием, разложение – как прием семантизирующий. Предмет поэтического анализа должен быть заявлен прежде, чем будут произведены сами поэтико-этимологические операции. Чем сильнее установка на анаграмму, тем скорее тематическое слово окажется предворяющим соответствующий ряд и появится в абсолютном начале текста и микротекста или в финале первой строки, возможно – и в заглавии.

Применительно к процессу порождения анаграмматической структуры, расположение ключевого слова в начале текста (микротекста) или в заглавии позволяет считать, что в этих случаях либо и ключевое слово, и мотивирующие слова предшествуют в сознании высказыванию, как в классических поэтико-этимологических формулах.

Ср. в «Орешнике» Пастернака:

О р е ш и н **и к** тебя **отреш**ает от дня,
И **миш**тые солнца **ложатся** с **опушки**
То решкой на **плотное** тление пня,
То мутно-зеленым **ор**лом на лягушк**у**,

где в первую очередь $орешник \leq \{орел + решка\} \cap отрешает$.

Подвергнутое поэтико-деривационному анализу слово в таком случае представляется осознанным и найденным «до текста», который и служит инструментом его звукового и смыслового, мотивирующего развертывания.

Ср. достаточно явную, кажется сознательно сконструированную, анаграмму волка в стихотворении Вяч. Иванова «Зимние сонеты», V:

Рысучий **волхв**, **вор** лютый, серый **в ол к**,
Тебе **во славу** стих **слагаю** зимний!
Голодный слышу **вой**. **Гостеприимней**
Ко мне земля, **лю**дской добрее **толк**.

Ты ж ненавидим. Знает рабий долг
 Хозяйский пес. Волшебней и взаимней,
 Дельфийский зверь, пророкам Полигимний
 Ты свой, доколь твой голос не умолк.

Близ мест, где челн души с безвестных взморий
 Причалил, и судьбам я вверен был.
 Стоит на страже волчий вождь, Егорий.

Протяжно там твой полк, шаманя, выл;
 И с детства мне понятен зов унылый
 Бездомно го огня в степи застылой.

С другой стороны, наибольшая значимость динамических механизмов усматривается в случаях, когда ключевое слово размещается в абсолютном конце текста. Им соответствует, вероятно, тот тип порождения анаграммы, когда тексту предшествует лишь сама установка на интеграцию словесных частей, а «сверхслово» возникает в процессе создания текста, является как результат всего речетворческого акта [ср. Старобинский, 1989, с. 17–18]. Таково, в частности, стихотворение И.С. Никитина «Падет презренное тиранство...», в конце которого отыскивается зловещий символ – *топор*:

*Весь твой разврат и вероломство, / Все козни время обнажит, /
 И просвещенное потомство / Тебя проклятьем поразит. /
 Мужик – теперь твоя опора, / Твой вол – и больше ничего – /
 Со славой выйдет из позора, / И вновь не купишь ты его. /
 Уж всходит солнце земледельца!.. / Забитый, он на месть не скор;
 Но знай: на своего владельца / Давно уж точит он т о п о р...*

Заключительная часть текста насыщена повтором метафонически преобразуемых сегментов (*то, no, пор, ор*) и готовит финальное – символически центральное и динамически максимально выдвинутое слово – *топор*.

Однако как только контаминант в динамически сильной позиции приобретает символический статус, оказывается мифологически значимым, он начинает требовать поэтической этимологизации, дополнительной семантической мотивировки, художественной дефиниции; в этом случае при наличии контаминирующих и

деконтаминирующих повторов – анаграмматическая ситуация легко перерастает в анаграмму.

Немаловажно взглянуть на анаграмму и с точки зрения воздействия на ее формирование синтаксических факторов. Здесь первостепенное значение приобретают два условия: 1) наличие/отсутствие синтаксической связанности контаминаторов и 2) характер синтаксической позиции контаминанта. Эффективность анаграммы резко повышается, если контаминаторы образуют словосочетание и, во всяком случае, оказываются синтаксически связанными. Именно они составляют ядерную часть гипо- и анаграмматической структуры¹. Принцип моносинтагменности контаминаторов обусловлен как динамически, так и семантически. Он позволяет распространять ключевое слово на связный словесный ряд, содержащий развернутое поэтическое толкование слова и создающий сильный формальный, динамизирующий эффект «растянутого», развернутого слова.

Синтаксические показатели помогают выделять в анаграмматической структуре мотивирующее ядро и периферию. Ядерная часть анаграммы формируется обычно моносинтагменным словосочетанием и выступает как основное средство мотивации (этимологизации) ключевого слова: **Творцу** молитесь; он **могучий**; / Он **правит ветром**; в знойный **день** / На небо насылает **тучи**; / **Дает** земле **древесну сень** (Пушкин. Подражания Корану) (мотивирующее ядро – *правит ветром*; периферия же соединяет созвучия ключевого слова с новыми, которые становятся его косвенными распространителями). Ср.:

Жанна д'Арк из сибирских колодниц,

Каторжанка в вожжах ты из *тех...*

(Б. Пастернак. *Девятьсот пятый год*)

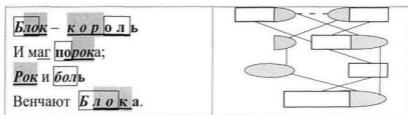
(ядро – также контактное словосочетание, к тому же – в функции приложения).

Пример тому же – проанализированный В.Н. Топоровым [Топоров, 1987, с. 222]

¹ Ср. понятие слонограммы-манекена у Соссюра – части речевой последовательности, наиболее полно отражающей тематическое слово, к которой уже притягиваются более дробные отзвучия: «в каждой анаграмме дается, в качестве центра, блок-манекен, имитирующий слово Priamides, и слова, которые располагаются вокруг каждого слова, приносят точное дополнение, которое требуется слогам и которое отсутствует в манекене» [Старобинский, 1989, с. 15].

сонет Вяч. Иванова «Есть мощный звук...»), где отчетливо выделяется структурное и семантическое ядро, расположенное в последней строке текста, перед финальным ключевым словом: В морях горит – сирена Маргарита.

Ср. в каламбурном, эпиграмматическом четверостишии О. Мандельштама:



Шуточные и детские стихи часто обнажают приемы, скрытые или осложненные представленные в «серьезной» поэзии. Этот пример поэтической дешифровки имени Блока демонстрирует значимость динамических (композиционно-стиховых) и синтаксических факторов при образовании гипограммы и анаграммы. Virtuозность гипограмматической техники Мандельштама тем заметнее, что операция разложения и суммирования одного слова дана здесь в пределах строфы. Ключевое слово *Блок* употреблено дважды – в абсолютном начале и абсолютном финале строфы, образуя рамочную структуру. Семантически ключевым является, безусловно, первое употребление, поскольку синтаксическая позиция слова – субъект в конструкции отождествления-дефиниции, а остальные слова первых двух строк (а в смысле поэтической предикации – все остальные слова строфы) относятся к составу предиката. Однако анаграмматически ключевым может считаться и последнее, максимально динамически выдвинутое слово. Этому способствует то обстоятельство, что *Блок* в первой строке перекодировано в *король*, которое по своему динамическому весу равно первому слову строфы; тем самым *король*, «перетягивая» на себя динамическую энергию, лишая первое слово динамического главенства, уже само становится основным посредником между словом *Блок*, ключевым в поэтической дефиниции, и его поэтической расшифровкой. Синтаксически связанные и образующие строку *Рок и боль* первоначально соединяются в слове *король*, с метафоническим эффектом (рОк – кор), и уже через него соотносятся со словом Блок, вновь метафонически (бОл – блО) превращая боль в Блока, слово, которое водружаясь в финале строфы, предстает как звуко-смысловой итог всего сказанного.

Типичен и другой случай – когда в качестве основного, ядерного средства мотивации выдвигается одно слово, полностью (паронимически) повторяющее состав ключевого слова. Так поэтическая этимология, выраженная в параграмме, становится ядром анаграмматической структуры. Ср., например, поэтико-деривационный анализ имени *Ревекка* в «Христос воскрес, моя Ревекка...» Пушкина (его ядро – *еврейка*; на периферии: *к вере, вручить, верного еврея, от православных* и некот. др.). В другом, уже отчасти рассмотренном выше, пушкинском стихотворении – «**Рифма**» – слово-тема этимологизируется наиболее явно словом *нимфа*, однако сюда примыкают еще и *матери подобна... послушна памяти строгой*; на периферии остается *Резвая дева росла в хоре...* и некот. др.

Семантическое и синтагматическое выделение ключевого слова в значительной мере обусловлено и синтаксическими функциями контаминаторов, прежде всего – позиционно-синтаксическая коррелятивность контаминанта и контаминаторов. Поэтому последние охотно оформляются как приложение, уточняющий или пояснительный член при ключевом слове:

Я люблю его у **х м ы л к у**,

Хмелья бьющуюся жилку.

(О.Мандельштам)

Наличие контаминанта в начальной позиции способно даже иерархически преобразовывать ряд однородных членов, как в приводившемся выше *К палатам, полам и халатам* (Пастернак), где звуковой анализ заставляет увидеть в последних двух членах пояснительную конструкцию. Ср. у Пушкина («Проклятый город Кишинев!...» <Из письма к Вигелю>):

В блистательном разврате света,

Хранимый богом **ч е л о в е к**,

И **член** верховного совета,

Провел бы я смиренно век

В Париже ветхого завета!

На статус семантизирующего ядра по отношению к слову человек претендует моносинтагменное сочетание *И член верховного совета*, образующее приложение с пояснительным значением. Это пояснительное значение, как кажется, может даже навязываться грамматике используемой фигурой семантизирующего

звукового растяжения: *Никак! Ты с верною супругой / Под бременем судьбы упругой...* (П., Ода его сият. гр. Дм. Ив. Хвостову).

Грамматическим законом анаграммы является актантная позиция ключевого слова. Приоритетное и типичное актуально-синтаксическое положение контаминанта – позиция темы, в то время как контаминаторы тяготеют к рематическому размещению. Ср.: *У Маланьи | с маслом и оладьи* (посл.). Уход контаминатора из рематической позиции, по-видимому, разрушает поэтическую этимологию. Напр., в пословице *У вдовы | обычай не девичий* контаминант в составе ремы вопреки его синтагматически сильному, финальному расположению не воспринимается как ключевое слово.

Поэтико-деривационные отношения, таким образом, синтагматически не стихийны, но реализуются в упорядоченном звуковом и грамматическом пространстве. Насколько предпосылки поэтико-деривационных отношений, связанных с природой анализируемого слова, способны перерасти в средство реальной семантизации, зависит от расположения элементов, позиции слова, претендующего на господство в рамках синтагматических целых – строки, строф, а также предложения и актуально-синтаксического контура. Здесь гипограмма и анаграмма должны предстать в виде пружины звукового растяжения и стяжения слов и словосочетаний, осуществляемой с захватом динамически сильных точек текста, в частности рифменных, реализоваться как контурное средство организации микротекста и текста.

Иерархические поэтико-деривационные образования тем сильнее, чем более кристаллизованным оказывается звуковое пространство, чем напряженнее взаимодействие эквифонических и метафонических повторов, прочнее фоносиллабические соединения и лигатуры.

Синтагматически маргинальное, динамически выдвинутое расположение контаминанта, его актантная позиция, предпочтение актуально-синтаксической позиции темы, моносинтагменность контаминаторов, наделение их функцией синтаксически параллельного элемента (приложения, пояснительного члена) – все это характеристики речевой последовательности, которая «выталкивает» в центр сознания определенное слово, позволяет увидеть и нем семантически ключевую единицу, а в организующем текст звуковом повторе – анаграмму.

ВЫВОДЫ

Уникальность звуковой организации поэтического текста – в стремлении сотворить речь, текст как целостное, развернутое слово, предварительно максимально «развеществив», «смешав» словесный макрокосм, чтобы, заново преодолевая хаос, пересоздать мир в его целостности. Процесс стихотворения предстает как двуединый.

С одной стороны, текстообразование диктуется установкой на линейно-индексирующую звуковую жестикуляцию (где взаимодействуют жест-провокатор и жест-реакция), задающую перспективу бесконечного сцепления-умножения речевых единиц, то «разгоняющих» речь путем установления эквифонических соответствий, то «тормозящих», «закругляющих» ее путем преодоления параллелизмов, путем метафонических повторений. Эти экстрасегментные механизмы, в частности, захватывают строение наиболее десемантизированных в нетворческой речи слоев текста – область вокализма, выражаясь в различных формах ассонанса и инвертирующего «вокалического ритма» – метафонии гласных.

Звуковые «торможения», интенция синтагматической консолидации и делимитации сказываются уже в самой неравномерности распределения ассонирующих фоносиллабем, далее – в их способности объединяться в соотносимые вокалические фоносиллабические комплексы, звуковые контуры, способные получать также вторичное, ономатопоэтическое применение в тексте в соответствии с факторами звучности и высоты тона.

Малоисследованная область вокалических инверсий, пластической игры фоновых (безударных) и центрированных (ударных) элементов – приемы, усиливающие напряженность звукового жеста, повышающие его предидирующую способность. Внутренне контрастные «вокалические стопы», как стабилизированные элементы текстообразования наиболее ощутимые в женской рифме, находят свое «перевернутое» отражение в звуковом строении других участков строки, создавая «переливчатую ткань» произведения и действуя как важный фактор динамизации речи.

Второй аспект фоностилистики поэтического текста заключается в способности звукового жеста выступать репрезентантом эмбриональных, внутренне-речевых предидирующих звукомысловых движений. Строение звуковой после-

довательности, взятое в его синтагматической упорядоченности, позволяет увидеть, как звуковое гранулирование, способы разрывания, переразложения, линейной компрессии и развертывания слов и словесных рядов становятся инструментом семантического «квантования» речи, ее концентрации вокруг избранного ключевого слова и инструментом звуковой экспликации отдельного слова, способом отыскания стержневых компонентов текста, обнаружения поэтической системности смыслов через звуковые сближения и контрасты.

Здесь формируются приемы, представляющие собой формы поэтико-деривационного анализа слова и словосочетания, так или иначе осуществляющих анаграмму как принцип текстообразования (параграмма, звуковая метафора, паронимазия, индивидуально-поэтическая и народно-поэтическая этимология, звуко-смысловая импликация, контаминирующее словообразование, гипограмма и собственно анаграмма).

Процесс образования звуко-смысловых узлов текста регламентируется взаимодействием семантических и синтагматических факторов.

С одной стороны, он определяется характером мотивационных связей, где различаются образования с обоюдо- и однонаправленной мотивацией, равноправные и иерархически упорядоченные, ведущие к семантическому возвышению какого-либо элемента текста, прежде всего – слова. Так реализуются текстообразующие ресурсы «наивной» морфологии (анти-морфологии) языка, зафиксированной РАС как важнейший источник формирования ассоциативно-вербальных сетей, народно-поэтической мифологии слова. Потребность в семантизации того или иного слова («семантически пустых» имен собственных и малоосвоенных заимствований – и, напротив, «семантически переполненных» имен мифологизированных понятий и символов) – важное условие образования иерархических, однонаправленно мотивирующих звуковых сближений. Важно, что объект семантизации не всегда задан и осознан «до текста»; анаграмматически ключевое слово, очевидно, может генерироваться самим развертыванием речевой последовательности, отыскиваться в процессе создания произведения, впоследствии становясь центром или одним из центров формируемых звукоассоциативных сетей и семантических гнезд.

С другой стороны – действуют факторы синтагматического распределения ассоциированных элементов в рамках строки и более крупных синтагматиче-

ских целых. Наиболее сильными позициями для звуковых поэтико-деривационных ассоциатов выступают маргинальные участки контуров строки и строфы. Возникает ситуация, когда мотивируемое слово-контаминант воспринимается таковым, находясь прежде всего на динамическом «пике» стихового целого – в частности, в позиции рифмуемого элемента, и напротив, интерпозиция контаминанта в ряду ассоциатов не позволяет рассматривать его в качестве семантически узлового.

Так формируется прием суммирующей и расчленяющей («разорванной») рифмовки – особый способ контурного оформления строфы с одновременным поэтико-деривационным эффектом, с оптимальным – маргинально-стиховым – расположением контаминанта и моносинтагменностью контаминаторов, особенно в той части, которая составляет мотивирующее и промежуточно-мотивируемое ядро анаграммы. При этом, чтобы сделать ощутимыми границы морфологизированной фоносиллабемы, эквифонический повтор должен на каком-то участке цепи уступить место метафоническому. Начальное расположение контаминанта (в заглавии, в начале текста) создает ситуацию психологически предшествующего высказыванию «анаграмматического подлежащего», где следующие за ним контаминаторы выступают в качестве «анаграмматических сказуемых»; его конечное положение ставит его в позицию подытоживающего, семантически суммирующего «сказуемого», центрального рематического компонента текста по отношению к предшествующим темам-субъектам звуко-слового обобщения. Действие собственно синтаксических факторов сказывается в стремлении к синтаксической коррелятивности мотивируемого и мотивирующего (в функциях приложения, уточняющего, пояснительного члена, на фоне грамматического параллелизма).

Статус контаминанта как символического наименования или имени собственного при наличии этих синтагматических и семантико-синтаксических условий и создает явление, которое с наибольшей уверенностью можно называть анаграммой как способом организации поэтического текста.

Глава 7

СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО И ФОНОСТИЛИСТИКА ПОРОЖДЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА (СТИХОТВОРЕНИЯ А. ПУШКИНА)

§ 1. К фоностилистике порождения текста

Два момента, определяющих текст как высказывание: его замысел («интенция») и осуществление этого замысла... Изменение замысла в процессе его осуществления. Невыполнение фонетического намерения.

М. Бахтин. Проблема текста

Тонкий наблюдатель «поэзии изнутри» В.Т. Шаламов оставил замечания, которые подсказывают некоторые важные черты процесса становления стихотворного текста. «Вопрос о форме и содержании касается возникновения стиха, приоритета в начале, кому принадлежит начало: Гете или неандертальцу. Я глубоко убежден, что главное все же не Гете, а неандерталец, его звуковая магия у вечернего потухающего вечного костра. <...> Техника стихосложения: определить в ритме, в размере какую-нибудь бытовую фразу, а потом пустить по спирали смысла и звукоподражания во все более высокие области – вот и все. Потом очистить лишнее. Новинка в стихе – в первой строфе. Эта первая строфа оправдывает все стихотворение, потом в последней строке» [Шаламов, 1996, с. 434, 441]. Эти высказывания коррелируют со многими самонаблюдениями поэтов ¹.

¹ Стоит напомнить, «как делались стихи» В. Маяковским: «Первым чаще всего выявляется главное слово – главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке. Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного» [Маяковский, XII, с. 100–101]. Здесь – несомненное указание на то, что изначально слово возникает либо как точка преимущественно смыслового, либо как точка преимущественно звукового отталкивания. Дальнейший процесс порождения текста описывается Маяковским как многоступенчатый, как результат заново созревающей потребности в ритмико-звуковой шлифовке текста: «Когда уже основное готово, вдруг выступает

«Путь неандертальца» – один из двух основных в процессе порождения стихотворного текста. Суть его в том, что замысел возникает в речевом сознании как ритмико-синтаксический жест, подчиняющий себе звуковую организацию речи, направленную на усиление, усложнение и динамическое развертывание исходного словесно-ритмического импульса. В этом случае слово в первую очередь существенно в своей «энергетической» значимости, как средство моделирования эмоционального состояния и обеспечения заданной ритмико-звуковой игры, а также как средство вторичного укрепления ритмико-синтаксического каркаса текста. Звуковые блоки, однажды избранные в качестве опорных, сохраняют актуальность в сознании поэта и косвенно проявляют себя на протяжении всей работы над текстом, даже будучи в основном устранены в последующих вариантах. Такой способ предложено было называть линейно-доминантным [см. Векшин, 2005].

Если обратиться к черновикам Пушкина, легко заметить, что этот путь вряд ли может считаться безоговорочно определяющим текст даже в тех случаях, когда звуковое начало проявляется постоянно и найденный на ранних этапах работы над рукописью лейтмотивный звуковой жест сохраняется и воспроизводится на протяжении всего процесса поиска вариантов единиц-смыслоносителей и, уходя с одним из них, возвращается в другом. Всегда присутствует тенденция к своеобразному центрированию, выдвигению в качестве узловых некоторых слов-звукорядов, получающих относительно автономную значимость, как бы осмысленных, заготовленных и действующих вне правил синтагматики, независимо от конкретных форм развертывания речи. А это уже «путь Гете».

В этом, втором случае замысел «всплывает» в речевом сознании как самым приблизительным образом, «на живую нитку» связанный ряд ключевых слов, где системные отношения между относительно дискретными смыслоносителями опережают линейное задание, которое формируется уже на позднейшей стадии текстопорождения. Каждое «первослово» является здесь как своеобразное неразвернутое высказывание-зачин, а вместе взятые, эти слова составляют некое единое квазипредложение, впоследствии требующее своего развертывания в «синтаксически раздробленный» и одновременно цельный знак-текст. Между этими

ощущение, что ритм рвется – не хватает какого-то сложка, звучика. Начинаешь снова перекраивать все слова, и работа доводится до исступления» [там же].

опорными словами – элементами поэтической пропозиции (поэтическое сознание всегда отыскивает и использует слова как «вещи» вреди вещей и знаки среди знаков, и правда его – правда слова как организма, «тела», одухотворяемой конструкции¹) – могут быть первоначально установлены самые элементарные звуковые и грамматические связи, которые затем развертываются, используются для более тщательного анализа структуры и рельефа слова, разрабатываются вместе с погружением поэта в мир направленных друг на друга форм и смыслов (и протекающих друг из друга звуков и смыслов) в соответствии с заданной перспективой художественного наблюдения. Такой способ порождения текста можно назвать системно-доминантным.

Наблюдения над пушкинскими черновиками позволяют предположить, что в ходе порождения текста идет, с одной стороны, процесс «нащупывания» смысла с опорой на первичные звуковые связи и, наоборот, процесс поиска оптимальной звуковой конструкции по отношению к первичному синкретичному, «ядерному» звукомыслу, реализуемому затем в соответствии со всеми законами поэтической синтагматики.

Можно предположить, что звуковой повтор, важнейшее средство поэтического текста, как он явлен в окончательном варианте произведения, выступает как варьлируемый пластический слепок некоторой первичной предикации, устанавливаемой между «точечными» эмбриональными элементами текста еще на начальноречевой стадии, в процессе зарождения и становления слова-замысла (см. гл. 2, § 3)². И хотя окончательная редакция текста часто оттесняет звуковые связи на второй план, компенсируя их собственно предикативными отношениями и

¹ Ср.: «Поэтическое творчество – есть работа над словом уже не как над знаком только, а как над вещью, обладающей собственной конструкцией, элементы которой переучиваются и перегруппировываются в каждом новом поэтическом высказывании» [Винокур, 1990, с. 27].

² Идея связи звукового повтора с механизмами внутренней речи, в философском аспекте развитая В.С. Библером, намечена работами И.И. Ковтуновой. Говоря о способности поэтов мыслить «определенными сочетаниями согласных, извлекаемыми из ключевых слов», она видит здесь явление, близкое к «редуцированию фонетических моментов во внутренней речи». Вопрос, какого рода редукция имеет здесь место и можно ли сводить ее к своеобразному устранению гласных, упразднению слоговой структуры слова, не обсуждается, однако отмечается, что «в самом отборе повторяющихся звуковых сочетаний... играют немаловажную роль моторно-артикуляционные представления» [Ковтунова, 1990, с. 22], что, конечно, исключает представление о звуковом повторе как повторе отвлеченных от просодической структуры речи консонантных квазикорней.

дейктическими указаниями, или перестраивает систему звуковых переключек уже под воздействием синтагматических, в частности ритмических, законов стиха, поэтический текст тем не менее рождается изначально как некий «звукосмысл», «звукозамысел» – не в силу фонетической изобразительности (она, как иконический момент, за редкими исключениями, вторична), но прежде всего в силу конструктивной, в широком смысле символической роли звукового повтора как своеобразного экспонента «ядерного синтаксиса» текста.

Оба способа генерирования текста представлены в пушкинских черновиках.

Типичным примером линейно-доминантного типа фоностилистики порождения речи может служить работа над незаконченным стихотворением «Чу, пушки грянули! крылатых кораблей...» (1833). Этот набросок «на полях» рукописи «Медного всадника» (рядом со стихами «Над омраченным Петроградом...»), тематически связанный с поэмой, вероятно, возник как некоторое «ответвление» от основного текста (наличие таких вербальных и графических ответвлений вообще характерно для творческого процесса Пушкина). Вполне возможно, что Пушкина увлекла здесь не только зримая картина в духе торжественно-панегирических фрагментов Вступления, но и счастливо найденный энергичный «звуковой жест», задававший свою, особую перспективу повествования.

Уже в начальных вариантах звуковой и ритмико-синтаксический рисунок первой строки становится определяющим по отношению ко всей последующей работе над стихом и, при варьировании лексического заполнения схемы, остается неизменным:

Черн.1	Чу пушки <u>грянули</u> – <u>крылатая</u> станица ПО <u>КрыЛА</u> сь ОБЛАКом	чУ – Уш; грА – ли – <u>крыЛА</u> – <u>крЫЛа</u> ; пок-ла – Облак
Черн.2	Чу пушки <u>грянули</u> – приветствует <u>крылатая</u> станица	чУ – Уш; грА – ли – <u>крыЛА</u>
Черн.3	Чу пушки <u>грянули</u> – ПО <u>КрыЛА</u> сь ОБЛАКом <u>крылатая</u> станлица	чУ – Уш; грА – ли – <u>крыЛА</u> – <u>крЫЛа</u> ; пок-ла – Облак
Черн.4	Чу пушки <u>грянули</u> – <u>корабль</u> Его приветствует <u>крылатая</u> станица	чУ – Уш; грА – ли – <u>корА-л</u> – <u>крыЛА</u>

Черн.5	Корабль сбежал	Аб – бе; <u>А-л</u> – <u>Ал</u>
Черн.6	<p>Чу пушки <u>грянули</u> – <u>крылатая</u> станица <u>КОРАБЛЕЙ</u></p> <p>сБЕЖАЛ <u>КОРАБЛЬ</u> – и средь зыбей</p> <p>КАчаясь, ПЛАвает, как птица</p>	<p>чу – Уш;</p> <p>грА – ли – <u>крыла</u> – <u>кора-л</u> – <u>корА-л</u>; сбе – зыб;</p> <p>бе-Ал – о-абл;</p> <p><u>ко-абл</u> – <u>ко-Абл</u> – <u>кА...лла</u></p>
Черн.7	<p>с <u>берегов</u> сбежал <u>корабль</u> и средь зыбей</p>	<p><u>брегО</u> – <u>корАб</u>;</p> <p><u>с-ре</u> – <u>сре</u>;</p> <p>Сб-е(го) – сбе(жа) – зыб</p>
Черн.8	<p>Чу пушки <u>грянули</u> – <u>КОРАБЛЕЙ</u></p> <p>ПО<u>КрыЛА</u>сь ОБЛАКом <u>крылатая</u> станица <u>КОРАБЛЬ</u> сбежал в Неву <u>и гордо</u> средь зыбей</p> <p>КАчаясь, ПЛАвает, как</p>	<p>чу – Уш;</p> <p>грА – ли – <u>кора-л</u> – <u>кРЫла</u> – <u>крыла</u> <u>корА-л</u> – <u>гОр</u>; сбе – зыб;</p> <p>о-абл – <u>по-Ыл</u> – <u>обла</u> – <u>о-абл</u> – <u>бе-Ал</u>;</p> <p><u>ко-абл</u> – <u>ко-Абл</u> – <u>кА...лла</u></p>
Последняя редакция	<p>Чу пушки <u>грянули!</u> <u>крылатых</u> <u>КОРАБЛЕЙ</u></p> <p>ПО<u>КрыЛА</u>сь ОБЛАКом [станция боевая],</p> <p><u>КОРАБЛЬ</u> вбежал в Неву – и вот среди зыбей</p> <p><u>КА</u>чаясь ПЛАвает, КАК [ЛЕБеДь молодая].</p> <p>[<u>ЛИКУ</u>ет <u>русский</u> флот. Широкая <u>Нева</u> Без <u>ветра</u>, в ясный день <u>гЛУБОКО</u> взволновалась.]</p> <p>Широкая <u>волна</u> ПЛЕснула в острова</p>	<p>чу – Уш;</p> <p>грА – ли – <u>крыла</u> – <u>кора-л</u> – <u>кРЫла</u> – <u>корА-л</u> – <u>гОр</u>;</p> <p>сбе – зыб;</p> <p>о-абл – <u>по-Ыл</u> – <u>обла</u> – <u>о-абл</u> – <u>бе-Ал</u>;</p> <p><u>ко-абл</u> – <u>ко-Абл</u> – <u>кА...лла</u> – (<u>к</u>)<u>аклЕб</u> ликУ – лу-Ок(о); <u>рУ-ки</u> – <u>рОка</u> – <u>рО-ка</u>;</p> <p><u>невА</u> – <u>новА</u> – <u>во-на</u>; <u>волно(вАл)</u> – <u>волнА</u>;</p> <p><u>оли</u> – <u>оли</u> – <u>нУл</u>;</p> <p>езвЕтра – острова</p>

В системе гласных в первой строке сохраняется градационное нарастание тона ударных: У–УЛА–АЛИ (Черн.1); У–УЛАЛЕ (Черн. 2); У–УЛА–А (Черн. 4). Варианты 3-й строки также первоначально сохраняли восходящий тональный контур ударного вокализма: А–А... (5); А–АЛЕ–Е (6); ОЛА–АЛЕ–Е (7), а затем, возможно при введении второго актанта (*Корабль сбежал в Неву*) и появлении нисходящего движения в вертикальной композиции пространства, возникает нисходяще-восходящий контур: А–АУУЛОЛЕ–Е. Примерно тот же

рисунок сохраняется и в последней редакции. Начало второй строфы опять использует синтаксически расчлененный стих с анжамбманом, организующим изобразительный синтаксис переходом от первого короткого эмоционального «всплеска» ко второму, «разгоняющему строку» и распространенному на две строки предложению.

Опорные консонантно-вокалические повторы лишь отчасти трансформируются, сгущаясь по мере погружения в работу стихом, а также частично приносятся в жертву сугубо семантическим задачам. Так, яркий сквозной повтор, соединяющий строку:

Сбрегов **с**бежал корабль и **с**редь зыбей,

– в итоге отклоняется ради чрезвычайно энергичного и точного «одушевляющего» глагола *вбежать*, вместо *сбежать*:

Корабль вбежал в Неву – и вот среди зыбей.

Упор теперь делается на сегментно-слоговую и ритмическую (ямбическую) конвергенцию словесных импульсов – резонирующий эквифонический повтор **корА** – **вбежА** – **вневу** – **ивО**, при относительно свободном звуковом заполнении слоговых структур.

Можно заметить, и это типично для Пушкина, что многие первоначально найденные яркие звуковые сцепления затем «гасятся», приглушаются и усложняются введением дополнительных звуковых связей¹. Однако основной ритмико-синтаксический и звуковой жест –

Чу пушки грянули –

с дальнейшим метафоническим (акцентно-просодическим и метатетическим) преобразованием корневого начального трезвучия первого предиката (**грянули** – **крылА**тая – **покрЫ**лась – **корА**бль, а от последнего – *облако*, *плавает*, *лебедь*, *глубоко*) – свидетельство стремления оттолкнуться именно от предиката, разви-

¹ В этом отношении показательны случаи, отмеченные Н.А. Кожевниковой в работе Пушкина над «Евгением Онегиным», когда «столкновение двух близкозвучных слов, которое может показаться навязчивым и нарочитым, устраняется. Так, не входит в окончательный текст строка: *На зло суду Зоиллов строгих*. Вместо строки: *Как стих без мысли Музы модной* – появляется строка: *Как стих без мысли в песне модной*. Строки *Ей душно* здесь – она *душой* Стремится в поле, в лес густой – заменены строками: *Ей душно* здесь... Она *мечтой* Стремится к жизни полевой» [Кожевникова, 1989, с. 318].

вая задаваемую им звуковую тему, – остается неизменным и так или иначе определяет всю перспективу развертывания текста.

На диктат ритмико-синтаксической и метрической составляющих в процессе работы Пушкина над текстом обращал внимание Ю.М. Лотман. Так, замечено, что, например, «стихотворения, начинающиеся словом “когда”, в интонационном отношении образуют в творчестве Пушкина весьма отчетливую группу. В случаях, когда стих совпадает по своим границам с синтагмой и интонационной единицей, предсказуемость ее начального слова резко повышается в результате увеличения связанности текста. Существует и обратная связь: набор начальных слов у Пушкина ограничен (особенно часто встречаются “как”, “когда”, “если”, “о, вы <ты>”, “зачем”, “все”, “блажен” или “блажен кто” <также: “счастлив кто”>, глаголы в повелительном наклонении, имена собственные и т. д.). Каждый из этих зачинов имеет свою константную интонацию и ритмико-синтаксическую конструкцию» [Лотман, 1996б, с. 701]. Звуковые элементы в составе ритмико-синтаксических форм отмечены Ю.М. Лотманом в связи с ролью рифмы: «у Пушкина рифмы очень часто предшествуют заполнению строки и составляют наиболее устойчивую ее часть (изменение рифмы, как правило, означает коренное изменение замысла данного стиха, уточняющие варианты рифмы не затрагивают), а первое слово очень часто задается общей для некоторой разновидности текстов интонацией» [там же].

Подобное стремление сохранить изначально найденный ритмико-синтаксический жест отчетливо выражено в черновиках «Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя...» (1834):

Черн. А 1	Содрогнулась <u>земля</u> – шатнулся <u>город</u> – <u>пламя</u> Зола – багровый дым – <u>кипя</u> Кумиры падают	<u>одрОг</u> – <u>гОрод</u> ; <u>о-рОг</u> – <u>гОро</u> – <u>агрО</u> ; <u>нулас</u> – <u>нУлса</u> ; <u>мла</u> – <u>лаМ</u> ; <u>зе-ла</u> – <u>зола</u> ; <u>кипА</u> – <u>ку... пА</u>
Черн. А 2	<u>Земля</u> содрогнулась – шатнулся <u>город</u> – <u>пламя</u> <u>Везувий</u> вдруг <u>развил</u> как <u>знамя</u> <u>Столпы</u> обрушились – с их <u>тесной высоты</u> Кумиры падают	<u>одрОг</u> – <u>гОрод</u> ; <u>нулас</u> – <u>нУлса</u> ; <u>зем-А</u> – <u>зАма</u> ; <u>мла</u> – <u>лаМ</u> ; <u>везУ(ви)</u> – <u>азвИ</u> ; <u>сто</u> – <u>тЕс</u> – <u>сот</u>

Черн. А 3	Вот над Везувием багровый дым пламя Широко разви лось – как боевое знамя – Колеблется земля	<i>везУ(ви) – азвИ – вО-ез; агрО – ро-ко;</i> <i>зем-А – зАма;</i> <i>млА – лАм; ба-Ов – бо-Ев</i>
Черн. А 4	Везувий зарев ел – Багровый дым – Клубясь пламя	<i>везУ(ви) – за-ев;</i> <i>рев – рОв;</i> <i>луб – плА</i>
Черн. А 5	Везувий зев от верз – дым хлынул пламя Широко разви лось как боевое знамя Содрогнулась земля Столпы шатаются – с их узкой вышины Кумиры падают –	<i>везУ(в) – зЕв – вЕ-з – азв(и) – вО-ез;</i> <i>лАм – млА;</i> <i>зАма – зем-А;</i> <i>рОк – рОг;</i> <i>лЬИну(л) – нулА;</i>
Черн. Б 4	Земля волну ется – со мраморных колонн	<i>олнУ – олОнн; зем – сом; мрамор</i>
Черн. Б 5	Земля содрогнулась – шатнул <ся> <?> град	<i>дрОг – грАд; зе-л – лас – лса</i>
Черн. Б 6	Земля волну ется – с шатнувших колонн Кумиры падают! Град гибнет – крики, стон Под пепельным дождем , по стогнам	<i>олнУ – олОнн – елны;</i> <i>стОн – стО-н; зИ-нет – тОгна</i> <i>грА – кри; шат – дож(д);</i>
Черн. Б 7	Кумиры падают – Народ гонимый страхом Под каменным дождем , под воспаленным прахом Бежит из града вон – Во мгле	<i>нарОд – рад – Он;</i> <i>нИмы – мены(м) – Енным;</i> <i>кумИр – рАхом – рАхом</i>
Последн. редакция	Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя Широко разви лось, как боевое знамя . Земля волну ется – с шатнувших колонн Кумиры падают! Народ , гонимый [страхом], Под каменным дождем , [под воспаленным прахом], Топлами , стар и млад , бежит из града вон .	<i>Вез(Ув) – зЕв; крЫ – рОк; зАма – зем-А;</i> <i>олнУ – олОнн; нАма – онИм(ы) – Аменн(ым) – Енным;</i> <i>стрА – стАр; плАма – ллАми – плА – ым;</i> <i>лАм – л-Ам – млА – млА; нарОд – рАд – Он;</i> <i>крЫ – хлЫ – клУ – плА – знА – млА – трА – стА – млА – грА;</i>

Здесь последовательно, за исключением 3-го варианта, сохраняется трехчастная синтаксическая композиция первой строки с последним, наиболее «сжатым» импульсом, задающим рифму.

Вместе с тем работа над звуковой организацией последовательно усиливает действие открытых структур, механизм «цепной реакции», согласно которому синтаксические стыки организованы максимально динамизирующими, подхватывающими ассонансом и аллитерирующим повтором, притом что в начальных вариантах преобладает рамочный повтор (при синтаксической открытости). Ср.:

- Земля содрогнулася – шатнулся город – пламя (А. Черн. 2)



- Везувий зев отк^рыл – дЫм хлЫнул клубом – пламя

Широко *разви*лось, как боевое знАмя.

Земля волнУется – с шатнУвшихся колонн... (Последн. ред.)

Качественно опорные звуковые соединения сохраняются на протяжении работы над текстом. Повтор соединяет строки тремя рядами: а) земля ≤ {пламя + Зола}; б) кия ≤ {Кумиры падают}; в) Содрогнулася ↔ город ↔ багровый. В процессе работы они подвергаются следующим изменениям.

Актантный ряд земля ≤ {пламя + Зола} во втором варианте преобразуется в другой – Земля ≤ {пламя + знамя}, а затем, и уже практически без изменений вплоть до последнего варианта, – в {пламя + знамя} ≥ Земля, где, в соответствии с задачей интенсивного динамического развертывания структуры, контаминант остается в маргинальной стиховой позиции.

Ряд содрогнулася ↔ город ↔ багровый вскоре упрощается до багровый ↔ широко, затем опять углубляется до содрогнулася ↔ град и далее вновь упрощается до народ ↔ града.

Третий ряд начального варианта кия ≤ {Кумиры падают}, образованный звуковым растяжением глагольного слова в предложение, далее вытесняется новым, который становится затем определяющим элементом семантизирующей фоники: **Везувий** *разви*л (пламя) – Везувием – (пламя) *разви*лось – Везувий заревел – Везувий зев отк^рыл – (пламя) *разви*лось – Везувий зев (отк^рыл) – (пламя) *разви*лось. Заметим, что звуковая импликация *зверя* как причина этого постоянства,

особенно с учетом *зев* и «мелькнувшего», но устраненного *заревел*, кажется вполне очевидной¹.

Очевидно, звуковые ряды, однажды избранные в качестве опорных, если и устраняются в последующих вариантах, то сохраняются в сознании поэта на протяжении всей работы над текстом. Так, найденное во 2-м варианте *Столпы обрушились* – с их *тесной высоты* затем отклоняется, чтобы снова возникнуть в *стон... по стогам* и вновь исчезнуть в последних вариантах, где его компенсируют другие, достаточно сильные звуковые сцепления.

Линейно-доминантный тип фоностилистики – тот случай порождения и звукового построения текста, когда замысел возникает в речевом сознании как ритмико-синтаксический жест, подчиняющий себе звуковую организацию речи, направленную на усиление, усложнение и динамическое развертывание исходного словесно-ритмического импульса. Слово здесь существенно в своей «энергетической» значимости, как средство моделирования эмоционального состояния и обеспечения заданной ритмико-звуковой игры, а также средство укрепления ритмико-синтаксического каркаса текста.

Черновики Пушкина дают основания заметить, что лексические замены часто делаются с учетом сохранения звукового «рисунка» слова и строки. Это можно наблюдать, в частности, при сопоставлении Цензурного автографа (ЦА) и Писарской копии (ПК) «Медного всадника»: Живет в чулане. Где-то служит (ЦА) → Живет в Коломне. Где-то служит (ПК); И пуще пуще свирепела / Приподымалась и ревела (ЦА) → Погода пуще свирепела / Нева вздувалась и ревела (ПК); И наконец, остервенясь... (ЦА) → И вдруг, как зверь остервенясь (ПК); Вдруг опустело. Волны вдруг / Вломились в улицы, в подвалы (ЦА) → Вдруг опустело – воды вдруг / Втекли в подземные подвалы (ПК) (в последнем случае заметно,

¹ Ср.: *И перед вами трепетал / Ареопг остервенелый. / Гордись, гордись, певец; а ты, свирепый зверь, / Моей главой играй теперь* (Андрей Шенье); *То, как зверь, она завоет...* (Зимний вечер); *Где Терек играет в свирепом весельи / Играет и воет, как зверь молодой, / Завидевший пищу из клетки железной; / И бьется о берег в вражде бесполезной, / И лижет утесы голодной волной....* (Кавказ). В этом ряду, конечно, и *Погода пуще свирепела...* (Медный всадник). Ср. также в «Дубровском»: *Бедный гость, с оборванной полою и до крови оцарапанный, скоро отыскивал безопасный угол, но принужден был иногда целых три часа стоять прижавшись к стене, и видеть, как разъяренный зверь в двух шагах от него ревел, прыгал, становился на дыбы, рвался и силился до него дотянуться.*

что «плавные», «переливчатые» метафонические соединения устраняются, но «агрессивная», «напористая» эквифония ударных и начальных слогов сохраняется).

Особенно показательны в этом отношении несколько строк, относящиеся к кульминации «осады» города, проанализированные выше с точки зрения динамики образования звуковых цепей (см. гл. 6, § 5):

Цензурный автограф (1833)	Писарская копия (1836)
<p>Осада! приступ! <i>Лезут</i> волны Как <u>звери</u>, в окна. С ними челны С разбега стекла бьют кормой <u>Мосты</u>, снесенные <i>грозой</i>, Обломки хижин, бревны, кровли Товар запасливой торговли, Пожитки <u>бедных</u>, рухлядь <u>их</u>, <u>Колёса дрожек городских</u>, Гроба с размытого кладбища Плывут по городу!</p>	<p>Осада! приступ! <i>злые</i> волны Как <u>воры</u>, <i>лезут</i> в окна. Челны С разбега стекла бьют кормой. <u>Лодки</u> под <u>мокрой</u> пеленой, Обломки хижин, бревны, кровли Товар запасливой торговли, Пожитки <u>бледной</u> нищеты, <u>Грозой</u> снесённые <u>мосты</u>, Гроба с размытого кладбища Плывут <i>по</i> улицам!</p>

Замена *лезут* на *злые*, *звери* на *воры*, *грозой* на *мокрой*, *бедных* на *бледной*, сохранение вокалической структуры в 8-й строке (оО–О–еОИ), обращение безударной группы оу в оУ, устанавливающее «гулкий» и «глухой» ассонанс в последней, кульминационной строке, – все это говорит о том, что правка происходит не без оглядки на «устоявшуюся» звуковую структуру, однако и небезоглядно следует ей.

Вообще, наблюдения над черновиками позволяют утверждать, что чисто звуковой, жестовый, игровой импульс как первоначало стихотворения нехарактерен для Пушкина. Наивное представление о том, что пушкинские стихи рождаются как безделица, от «легкости в мыслях необыкновенной», «избытка чувств» – неверно, а мнимая легкость – не более чем легкость восприятия стиха, следствие того состояния свободы, которое испытывает читатель, но которое всегда – результат огромной бесконечно самокритичной, едва ли не каторжной, «сальерической», подвижнической внутренней и собственно литературной, творческой работы. Можно сказать, что, будучи прежде всего Моцартом по способности любить и радостно и благодарно претворять жизнь в ткань произведения, Пушкин, обладая могучей

внутренней стихией-природой, вместе с тем никогда не отдается ей, никогда вполне не доверяет ей слово, хорошо зная разрушительную способность стихии (в том числе и звуковой), «оставленной... на воле». Верность дыханию дали, чувство бесконечной перспективы никогда не превращается у него в плавание без руля и ветрил.

Иное дело, что обретение ритма движения, отыскание некоторой принципиальной схемы собственно поэтической, стиховой конструкции может стать мощным толчком для воплощения художественного замысла. Никогда не начинаясь с исключительно звуковой или ритмической игры, с блуждания в области сугубо линейных форм развертывания текста, стихотворение Пушкина в момент обретения основного принципа звуковой и ритмико-синтаксической игры совершает качественный скачок – резко приобретает те очертания, которые будут характерны уже для белого варианта.

С такой поправкой можно говорить о наиболее типичной для Пушкина форме реализации линейно-доминантной модели порождения текста.

Примером ее может служить работа над «Бесами» (1830).

Первые слова, легшие на бумагу, – *Путник едет* – предстают как шаг от молчания к речи, лишь намечающий «силуэт» героя и принцип движения, а следующие – *Невидимкой освещает... Мутную мятель... За т<уманом>... как за дымкой* – вводят действительно основных «игроков». Намеченные здесь звуковые связи существенны прежде всего как свидетельство поиска одновременно смыслового и звукового лейтмотива. Ряд компактных звукосочетаний, варьируясь в качестве и ударности цементирующего гласного, создают сквозной звуковой повтор – средство, без которого невозможен дальнейший поиск слова. Функциональный вес этого повтора подтверждается еще и опiskой в последнем слове *дымкой*, которое первоначально записано в виде *думкой* (возникает едва ли не эффект скороговорки, где выбор ударного гласного навязан или подсказан предшествующим дИм – мУт – тум). Результирующее, суммирующее *думкой*, при всей своей «случайности», выводит на сцену основной гласный – У.

Слово *туман* в дальнейшем исчезнет, хотя оно находится у Пушкина в том же семантическом поле, что и *мутный*. Зато инвертирующее его звуковое ядро в *мутно* (*тумАн* – *мУтно*) подскажет *тучи*, затем, уже в следующих за первыми

шагах, – *летучий, путь, вьются* (с «вьющемся» *t* вокруг ударного *У*) и таким образом станет едва ли не главной подсказкой в поиске и формировании основных элементов ритмико- и фонико-синтаксической структуры стихотворения, когда примерно на 6–7 подступе к строфе оформится вариант:

Мчатся тучи вьются тучи	Ат – тУ – Ут – тУ
Тайно светит им луна	тА – Ет
Вьется пляшет снег летучий	От ————— тУ
Мутно небо ночь мутна.	мУтно — мутнА

Если абстрагироваться от *t*-образных слогов в окончаниях глаголов, то установка на хиастическое варьирование (своего рода «кружение слогов») осуществляется здесь с поразительной регулярностью, а в последней строке приводит к «многослойному» хиазму – синтаксическому, ритмическому и акцентно-звуковому.

В окончательном варианте регулярность синтаксических периодов и звуковых хиазмов, как это заметно, будет преодолена: возвращение *невидимкою* после *вьется* усложнит звуковую игру; анжамбман позволит синтаксически слить 3–4 строки, когда синтаксический субъект 3 предложения-строки превратится в объект 2 предложения (строки 2–3: *Невидимкою луна Освещает снег летучий*), зато медиальные строки станут осью симметрии всей строфы, и теперь уже круг, кружение определяют ее хиастическую композицию в целом (*Мчатся тУчи вьУтся тУчи... МУтно нЕбо нОчь мутнА*), поддерживая некий единый принципа движения, реализуемый и в семантике предикатов, и в ритмико-синтаксическом, и в звуковом строе стихотворения.

Примером второго, системно-доминантного типа порождения текста, при заметно меньшей подчиненной роли ритмико-синтаксического задания, может в разных отношениях служить работа Пушкина над двумя стихотворениями разных периодов пушкинского творчества – «Кинжал» (1821) и «Осень» (1833).

«Кинжал» – произведение если не программное для лирики Пушкина периода романтизма, то во всяком случае – «идейное», политически программное. Это стихотворение, неоднократно бывшее предметом историко-литературных и исторических объяснений и интерпретаций [Томашевский, 1923; Немировский, 1991; Поварцов, 2001], кажется, не изучалось прежде в аспекте его порождения

как речевой структуры, в последовательности вариантов и редакций текста, в том числе и со стороны его звуковой организации, играющей в процессе отбора вариантов очень заметную роль.

«Кинжал» – своего рода политическая прокламация, за которой стоят, конечно, глубоко личные мотивы, делающие стихотворение не абстрактной декларацией, не показным жестом, но трагическим символом одновременно и поэтической, и политической миссии отмщения. Вероятно, именно это обстоятельство обусловило выбор относительно рассудочной, системно-доминантной стратегии «вынашивания» и выстраивания текста. При том что *кинжал* – безусловно исходный символический импульс всего стихотворения, и конечная задача его, очевидно, сводилась к тому, чтобы все сказанное произведением сходилось и концентрировалось в едином символе, *кинжале* – знаке единственного пути избавления от бед¹. Кинжал – вещь-точка, «торжествующая», «горящая» в уме, помраченном жадной отмщения, где она подчиняет себе все остальные идеи и предметы. (Пути преодоления «безумной идеи» отмщения впоследствии окажутся среди основных предметов эстетико-аксиологического поиска у Пушкина. Так, «мщенье, бурная мечта / Ожесточенного страданья» будет принесена «в жертву памяти» (1825). То же, в ином сюжетном ключе, – в «Желании славы» (1825): «И все передо мной затмилось! И ныне / Я новым для меня желанием томим...»).

Вот эмбриональная стадия стихотворения. Текст его записан поначалу как поэтическая пропозиция, состоящая из пяти актантов-существительных, грамматические связи между которыми едва намечены (за исключением условно соединенных *Символ – Немезиды* и *Приветствую тебя* – перформатива с дейктическим элементом-местоимением):

Символ	Немезиды
Приветствую тебя	кинжал
Надежда	обиды

¹ В этой связи важны наблюдения С.А. Фомичева над ролью рисунков в рукописях Пушкина: «замыслы многих произведений Пушкина сначала возникали в графической форме (“Кинжал”, “Певец Давид был ростом мал”, “Медный всадник” и др.)» [Фомичев, 1988, с. 8], однако они, как правило, имеют маргинальный, дополняющий характер. Хотя в рисунках Пушкина имеется множество «кинжалов», стихотворение «Кинжал», скорее всего, и не предполагало изображение ключевого предмета, поскольку как центральный вербальный символ он уже находился в «светлом поле» творческого сознания.

То, что впоследствии слова грамматически «стянутся» атрибутивными отношениями, через местоимение, к ключевому слову *кинжал*, которому уготовано место обращения, еще только можно предполагать. Эти связи пока даны максимально свободно, вариативно. Однако важно, что *р и ф м а* уже появилась, чем намечено и положение слов в будущих строках. Звуковая переключка *кинжала* и *надежды*, *символа* и *Немезиды*, растягивание *Немезиды* в *Надежда... обиды* – тоже, вероятно, не случайны. Риторический ход «Приветствую тебя» – достаточно условный способ выдвинуть основной предмет речи, заведомо обозначить его особую торжественность и представить некую встречу автора и «предмета-героя» или же, скорее, ситуацию его торжественного явления автору (ср. «Приветствую тебя. Воинственных славян...», «Приветствую тебя, пустынный уголок...» и др.). *Надежда... обиды* – в отношении поверхностного синтаксиса и вовсе бессмысленно.

Характерно, что впоследствии перформативный глагол *приветствую* будет отброшен, зато все стихотворение окажется выдержанным в едином риторическом ключе с Ты-героем.

Далее появляется:

Посол <?> бессмертной Немезиды

Злодейства недремлющий кинжал

Ты мститель горькия Обиды – ¹

¹ Надежда за Обиды

– вместо первоначального *символ* является *с о з в у ч н о е* ему *посол* (эта рифма намечает один из возможных контуров будущей строфы; потом *посол* исчезнет, превратившись, в этой же строфе, в *последний*). Атрибутика кинжала на втором шаге разрастается, «пустоты» строк, до последнего оставляемые за прилагательными, начинают заполняться: появляются *бессмертной Немезиды*, *недремлющий кинжал*, *мститель горькия Обиды*. Лирико-коммуникативная ситуация «Ты-героя» сохраняется. Уходит слово *надежда*, слишком фокусирующее внимание на лирическом герое и (вместе с отказом от *Приветствую тебя*) переводящее речь в более объективное русло.

На следующем этапе работы является в звуковом отношении очень целостная и первая грамматически цельнооформленная фраза-строка *Лемносской бог тебя*

ковал, где первая и вторая пары слов сцеплены ассонансом О-О / А-А, а срединная пара – аллитерацией БО / БА, абсолютно-начальный и абсолютно-финальный л-образные слоги (ле – Ал, открывающий и закрывающий, открытый и закрытый) скобкой схватывают строку, которая, если выделять наиболее значимые звуковые повторы, выглядит как: ле-О-БО / -БА-о-Ал, а в более полной форме – ле-Оско-БО / -БасковАл. Последующая замена *ковал* на *сковал* одновременно и грамматична, и эвфонична: кроме перфекта, дающего важный смысл завершенности, определенности, сделанная даже вопреки риску спровоцировать актуализацию второго значения *сковал* (от *сковывать*), она далее утверждается окончательно, но сопровождается заменой формы *Лемносской* на *Лемносский*. Тем самым на уровне гласных ослабляется мощная звуковая скрепа *Лемносской* – *сковал*, звучащая, однако, слишком упрощенно, эхообразно; замена гласного снимает эту эхообразность, тавтологичность за счет большей выделенности инвертированных звуковых блоков, составляющих звуковую метаморфозу: *Лемносский* – *сковал* (ле–осск — ско–ал). За этим следует строка – приложение к *бог*, опять схватывающая звуковым повтором маргинальные слова: *Супруг* божественной *Киприды*, где ударные слоги согласуются в своей структуре и выступают как энергичный звуковой жест CVCCVC, скобочным образом оформляющий обе строки: мнОс – сков / прУг – прИд:

Лемносский бог тебя сковал

Супруг божественной *Киприды*.

Киприда, однако, оказывается слишком декоративной и мало к делу относящейся, и скоро на ее место возвращается *Немезида* (богиня, имя которой удивительным образом имплицитно в своей звуковой структуре русское *возмездие*). Теперь, наконец, настает черед появиться самому *кинжалу*, при котором на месте прежнего атрибута возникает целая череда новых: *Свободы тайный страж недремлющий кинжал*. Вместо прежних трехсложных слов с ритмической структурой 3–2 (3 слога с ударением на втором) – *надежды* и *злодейства* – находится ритмически равноценное *Свободы*. Важно при этом, что сохранение ритмического формата слова вовсе не продиктовано здесь желанием «втиснуть» его на вакантное место в готовой строке, – напротив, строка раздвигается, словесный ряд растягивается, чтобы, возможно, динамически усилить финальное *кинжал*,

к тому же теперь завершающему сложный звуковой ряд: *Свободы тайный страж недремлющий кинжал* (ны – Ин; Од-та-тра-дрЕ; Аж – жА).

Обида сохраняет свое грамматически подчиненное и динамически выдвинутое положение, но теперь ей, в абсолютном начале строфы, предпосылается *Свобода*, а вся вторая строка – *Последний судия Позора и Обиды* – пронизывается их метафоническими отзвучиями, притом что наиболее нагруженными в строке опять оказываются маргинальные члены:

Свободы тайный страж недремлющий кинжал
 Последний судия Позора и Обиды –
 <Лемносской бог тебя ковал>
 Для рук бессмертной Немезиды

Удивительно решение Пушкина в окончательной редакции поменять приятный поначалу и столь естественный порядок строк этой строфы от более длинных к более коротким на противоположный (при том что все последующие строфы построены на уменьшении стопности строк). Очевидно, его не устраивало, что семантически центральное и претендующее на позицию динамического пика строфы слово *кинжал* появляется так скоро, уже в первой строке. В итоге строфа получила такой вид:

Лемносской бог тебя ковал
 Для рук бессмертной Немезиды
 Свободы тайный страж карающий кинжал
 Последний судия Позора и Обиды

Главным эпитетом *кинжала* теперь стал *карающий*, звуковой рисунок этого изменился, но не стал менее активным. Слитность строки, вводящей *кинжал*, усилилась за счет «непрерывного» ассонанса на А, укрепленного аллитерацией тА – т-А; рА – рА и метафоническим соотнесением слова в стихе (*кинжАл*) с последним слогом полустушия (*стражЕ*). Если обратить еще внимание на тавтограмму (*карающий кинжал*), то ключевое слово стихотворения предстанет в звуковом отношении подготовленным тремя предыдущими в строке (1–5 ассонансом, 3–5 метафонией ударных слогов, 4–5 подчеркнет начальную границу ключевого слова тавтограммой. Ко всему прочему, возвращен префикс глаголу *ковал*: *сковал*, а первой строке – рамочная метафоническая связка *Лемносский – сковал*. Зато

устранен эпитет *недремлющий*, очевидно, поскольку его лексическое тяготение к предыдущему *стражу*, входило в противоречие с грамматической отнесенностью к *кинжалу*. Однако впоследствии в стихотворении приобретут необычайную активность идущие, вероятно, от *недремлющий* «надрывающие» и «устрашающие» др-/тр-образные фonoсиллабы в соединении с н-образными, а также лз-образные, идущие от слова *Последний*, а изобразительно актуализирующие, возможно, тот же компонент, что и блоковском *Уж я ножничком полосну, полосну* Блока или знаменитом *тилисну* у Достоевского):

Как адский луч как **молния** богов –
Немое **пезвие** **Злодею** <?> в очи **блещет**
 И **срeдь** **щиров**
 [**Тиран** **блещет**] <и> **трещет** –
 Везде его **найдет** **нежданный** твой **удар**
 На **гордом** <?> **кора**-**бле**> <?> на **стогнах**, под ша**трами**
За **потаенными** **замками**
 На **ложе** **нег**, в семье **родной**...

Пушкина не смутила «сдвигологическая» опасность в сочетании *как адский*, – очевидно, потому, что зрение в поэзии все же не дает произвола слуху, зато необходимость глоттальной задержки перед словом *адский* могла усилить его импульсивность как звукового жеста.

Поначалу возникшая строчка *Сенат и Рим у ног фортуны горделивой*, чреватая какофонией за счет эквивокации служебных слов как окончаний ((синАты-рИмунок)), будет устранена, но породит в окончательном варианте *Помпея мрамор горделивый*, от которой – *Палач уродливый* возник (*орделИв* – *рОдливЫ*)¹.

Окончательно четвертая строфа получит такой вид:

Везде его **найдет** **удар** **нежданный** твой:
На **суше**, **на** **морях**, **во** **храме**, под ша**трами**,
За **потаенными** **замками**,
На **ложе** **сна**, в семье **родной**.

Нежданный и, далее, *державный*, вероятно, возникают как вариации членов

¹ Слово *повелитель* как будто имплицировано в этом повторе, хотя в рукописи стихотворения нигде не появляется. Ср.: Но *повелитель* *горделивый* / Махнул рукой *нетерпеливой*... (Бахчисарайский фонтан).

первичной пропозиции *кинжал* и *надежда*, последнее из которых перейдет из несильной позиции первой строфы в сильную стиховую позицию второй строфы:

...Сверши^тель ты прокля^тий и надежд,
Ты кро^ешься под сенью трона,
Под блеском праздничных одежд.

Важны и некоторые частные замены, помогающие укрепить звуковую слиянность строк и строф. Строчка *Апостол гибели несытому Аиду* будет заменена на *Апостол гибели усталому Аиду*. *Вольность* и *глава* опять окажутся неразлучными: *Над трупом вольности безглавой* (ср. *Лишь там над царскою главой...* / *Где крепко с Вольностью святой...* (ода «Вольность»); *И вольные главы под иго преклоняли* («Вадим»). Выделяется очевидная семантизированная метафония – звуковые метаморфозы, рождающие вторичные прекакации: 1) *Рубикон* (перейден) → но 2) *Брут* *восстал* → 3) *над трупом...* *Палач уродливый*; 1) *Рубикон* (перейден) → 2) *поники закон* → 3) *палач возник* – подчеркивающие смысловые превращения, содействующие максимальному «звуковому насыщению» последних строк 5 и 6 строф:

Шумит под Кесарем заветный Рубикон,
Державный Рым упал, главой поник Закон:
Но Брут восстал вольнолюбивый:
Ты Кесаря сразил – и мертв объекает он
Помпея мрамор горделивый.
Исчадые мятежей полъекает злобный крик:
Презренный, мрачный и кровавый,
Над трупом Вольности безглавой
Палач уродливый возник.

Звуковой повтор, в основном захватывающий корневые морфемы, в во многих случаях достаточно явно действует как поэтико-деривационный и синтаксический оператор: *мрамор горделивый* порождает *палач уродливый*; *Кровавый* (*палач*, по своей слоговой структуре аналогичное *Марат*) далее вызовет своего антипода в сочетании *избранник роковой*; *Занд* превратится в *казненный прах*; внутренняя рифма усилит соположение: *век угас* – *остался глас*.

Наконец, *Свободы тайный страж карающий кинжал* первой строфы в последней строфе сольется в слове *торжественной* (торжественной... кинжал):

В твоей **Г**ермании ты вечной **т**енью **с**тал,
Грозь бедой **п**реступной **с**иле –
 И на **т**оржественной **м**огиле
Гоит без надписи кинжал

– и фоностилистически создаст завершение там, где другими средствами поставлено принципиальное многоточие.

Системно-доминантный принцип работы над текстом по-своему использован в процессе создания «Осени» (1833). Здесь выделяются «сквозные» для всех вариантов слова, члены поэтической пропозиции, получающие звуковое распространение в тексте с учетом их символического и иконического потенциала. Особенно заметна установка на звуковое цементирование словосочетаний и главных членов предложения, проявляющаяся в начальных редакциях текста и сохраняемая в последующих версиях.

Так, окончательной редакции 1-й строфы

Октябрь уж наступил – уж роща *отряхает*
 Последние *листы* с нагих своих ветвей;
 Дохнул осенний *хлад* – дорога промерзает.
 Журча еще бежит за мельницу *ручей* –

предшествовал опыт 4-ст. ямба:

Уж осень **холодом** **дохнула**
 На **обнаженные** **поля** –
 Уже дубрава **отряхнула**
 Последний **лист** – уже земля...

Черновой вариант *Под жорнов мельницы бежит еще ручей* свидетельствует о том, что намерение создать скобочный повтор, изобразительно семантизирующий корень в слове *ручей* через идею журчания появился раньше, чем окончательный вариант *Журча еще бежит за мельницу ручей*. То же – в отношении сочетаний *последние листья* (черн. вариант – *последний лист*), *дохнул... хлад* (черн. вариант – *холодом дохнула*)¹.

¹ Скобочная функция семантизированного метафонического повтора вообще характерна для пушкинского инструментария звуковой организации текста (традиция, которая наи-

Вместе с тем броскость найденного звукового повтора сама по себе становится достаточным основанием для того, чтобы «донести» его до окончательной редакции.

Так, черновое продолжение первой октавы в нескольких вариантах предполагало яркий, отчасти изобразительно семантизируемый («клокочущий», «хлопающий») повтор в компактном ряду **глыбами – глубоких – колеях – стеклом – колесом**:

- Промерзла **глыбами** –
В **глубоких колеях** –
- Промерзла **глыбами** – прозрачный **хрупкий лед**
В **глубоких колеях** –
- Промерзла **глыбами** и тонкой лед **стеклом**
В **глубоких колеях** трещит под **колесом** –

устраняется практически бесследно. На его место приходит игра на других двуконсонантных сочетаниях, где уже нет прямой звуковой изобразительности: *Холод* – готовит *дол* и *лед*. Соположение этих однослов в ритмико-синтаксической структуре строки настолько очевидно, что инверсивный, хиастический повтор воспринимается здесь не только как значимый, но как осознанный прием. Вместе с тем уже ослабленный в своей изобразительной функции повтор дол – лед оказывается вплетен в более сложные, изящно «изгибаемые» слоговые сращения, где преимущественно в интервокальной позиции постоянно является графически не отражаемый Ёй: ли-тАйу – лыйдОл – айе-лОд – (т)лийОт – тлЕйет – дле... итАйу – дОл-ийе – итАйу:

Х.

Ведут *ко мне коня*; в **раздольи** **открытом**,
Махая *гривою*, **он всадника** **несет**,
И **звонко** под его блистающим копытом
Звонит **промерзлый дол**, **и трескается лед**.
Но **гаснет** краткий день, и в камельке забытом
Огонь опять **горит** – **то яркий свет** **лиет**,
То **тлеет** медленно – а **я пред** ним **читаю**,
Иль думы **долгие** в душе моей **питаю**.

более очевидно выражена среди предшественников – у Ломоносова, а среди современников – у Языкова). Однако концовка стихотворения как правило не образует сильной звуковой скобки: пушкинские концовки всегда как бы «приоткрыты».

В качестве других ведущих рядов возможно также выделение оноματοпоэтически мотивированных: 1) от-рЫ(то) – Ит-ро – итрЕ – орИт – то-Ар – А-ред, вероятно связанного со звуковым мотивом «треска»; 2) ко-нЕ – конЯ – ника – Онко – оГон, наполняющего строфу гулким цоканьем копыт).

Варианту Звенит промерзлый дол, и трескается лед предшествовали черновые наброски, во всех случаях с сильными изобразительными звуковыми скрепами:

- Земля промерзлая звучит
- ... промерзлый ток <?> блестит
- ... трясется – и [хрустит] –

Примерно одно звукоизобразительное задание (очевидно, выражения идеи хрупкости и треска + скользкого ломаемого льда) было первоначально эксплицировано глаголом *звучать*, а затем последовательно реализовано оноματοпоэтическими средствами.

Существенно также, что выдвигению в 9-й строфе на первый план звуковой игры, центром которой выступают параллельные подлежащие – «целовертни» *дол – лед*, а фоном – варьируемые *тvйV*-слогосочетания, предшествует аналогичный повтор в предыдущей, 8-й строфе (сплетенный со сквозным *Vcвн/cVн* - повтором):

И с каждой *осенью* я расцветаю вновь;
 Здоровью моему *полезен* русской *холод*;
 К привычкам *бытия* вновь чувствую любовь:
 Чредой *слетает сон*, чредой находит *голод*;
 Легко и радостно *играет* в сердце кровь,
 Желания кипят – *я снова* счастлив, *молод*,
Я снова жизни полн – таков мой организм
 (Извольте мне простить ненужный прозаизм).

В черновом варианте *прозаизму* предшествовал *латинизм*, что делало еще более явной звуковую игру фоносиллабемы *лVд*. Однако эффектная звуковая точка в строфе, тем более в подчеркнуто «непоэтической» строчке, очевидно, не устраивала Пушкина.

Предвестия этой же игры сохраняются и в вариантах первой строфы, которая в черновом наброске вводила интонационно (рематически) выдвинутое слово *холод* уже в первой строке, в составе метафонического сочетания *холодом дохнула*, а теперь трансформировала его в предложение *Дохнул осенний хлад*.

В свою очередь, черновая версия 3-й строфы предполагала (помимо сложной игры *рк-* и *сл-*образных фоносиллабем) слово *лед*, в следующей строке вызывавшее *след*:

Как **весело** **скользит** обув **железом** ноги
По **зеркальному льду** **широких русских рек**
А травля **зимняя**, а **зайчий след**, а **роги**...

В беловом варианте исчезает *лед* – исчезает и *след*:

Как **весело**, обув **железом** **острым** ноги,
скользить по **зеркалу** **стоячих, ровных рек!**
А **зимних праздников** **блестящие** тревоги?..
Но надо знать и **честь**; полгода **снег** да **снег**...

Теперь ряд (вновь отчасти изобразительный, озвучивающий разнонаправленное скольжение): *весело – железом – скользить по зеркалу* доминирует в первых двух стихах и продолжается далее в *блестящие* (есел(о) – елЕз(о) – олЗИ – зЕ-лу – лес-А). На смену прежнему плотному эквифоническому (и потому навязчивому и статичному) ряду *широких русских рек... роги* (рОки – рУ-ки – рЕк – рОги), приходит менее броское в звуковом отношении атрибутивное сочетание *стоячих, ровных рек*. Вместе с этим уходят и *роги*, отчего снимается эффект теневой суммирующей рифмы: *ноги + рек = роги*, однако тавтограмма инициального *р-* при лексической замене остается.

В лексико-семантическом плане активизируется конфликт статики и динамики (стоячие реки ↔ веселое скольжение; зима с ее однообразием, *снег да снег* ↔ *праздников блестящие тревоги*), а в звуковом отношении усиливается метафория: *ровных рек* подхватывается «вывернутым» *праздников* (Овны-рЕк – рА-ников). Появившееся *ровных* влечет за собой *тревоги*, однако замены произведены так, что в звуковом отношении по-прежнему выполняют установку на игру стиховых финалей (**ноги** – **ровных** рек – **тревоги** – **снег** да **снег**).

Необычно высокая для Пушкина активность оноματοпозитического начала заставляет увидеть в работе над «Осенью» своеобразную попытку возрождения техники Ломоносова – реализацию такого варианта системно-доминантной фоностилистики, где ключевые имена (здесь – *ручей, лист, снег, хлад/холод, лед, мороз, зеркало* и др.), очевидно составляющие первичную пропозицию, получают развертывание благодаря равно символизирующей и изобразительной звуковой предикации.

§ 2. «Шотландская песнь» от источника к переложению:
становление звука и воплощение замысла

Я получил блаженное наследство –
Чужих певцов блуждающие сны...
О. Мандельштам. «Я не слышал
рассказов Оссиана...»

Материалом этого раздела, задача которого – проследить механизмы «развертывания слова в текст», указать на функциональную перспективу звуковых форм как способов реализации авторской и национальной модели мира, послужило взятое в сопоставлении с источником и черновыми вариантами стихотворение Пушкина «Ворон к ворону летит...», или «Шотландская песнь» (1828), – переложение старинной англо-шотландской баллады, опубликованной В. Скоттом и прочтенной Пушкиным в достаточно точном французском переводе.

1	Ворон к ворону летит,	9	Кем убит и отчего,
2	Ворон ворону кричит:	10	Знает сокол лишь его,
3	Ворон , где б нам отобедать ?	11	Да кобылка вороная ,
4	Где бы нам о том проведасть ?	12	Да хозяйка молодая .
5	Ворон ворону в ответ:	13	Сокол в рощу улетел,
6	Знаю, будет нам обед ;	14	На кобылку недруг сел,
7	В чистом поле под ракитой	15	А хозяйка ждет милого ,
8	Богатырь лежит убитый .	16	Не убитого , живого .

Ворон... ворону... ворон... ворону... ворон... Монотонно. Бесконечно. Безнадежно?

В начальных двух строфах стихотворения слово *ворон* в разных предложно-падежных формах повторяется 7 раз, да еще позже откликается в *вороной кобылке*, – в самом деле, не слишком ли мрачно-навязчиво? Уж не пугает ли Пушкин, применяя «внелитературные» способы воздействия, используя скорее суггестивный, нежели эстетический потенциал полиптотона (подобно тому как повтор используется, например, в детских «страшилках»)? Действительно, от *ворона* уже некуда спрятаться. Да автор и не прячется, напротив, путь покорения тьмы для него – не путь уклонения от нее или ее отвержения как заведомо враждебного. Читателю предстоит выйти один на один с самой неотвратимостью небытия, с

обыденностью смерти, вслушаться, вжиться в нее, в конечном итоге ради того, чтобы обнаружить источники ее саморазрушения внутри слова-мира, наконец – в самом себе.

Известно, что, создавая переложение средневековой шотландской баллады о двух воронах («The Twa Corbies»), Пушкин значительно переработал текст, в частности его повествовательную структуру. Он устранил образ рассказчика, посредующего между событиями баллады и читателем и позволяющего заметно дистанцироваться от ужаса происходящего. Оригинал (см. Приложение) построен будто бы так, чтобы постепенно, незаметно для читателя ввести его в мир безысходного небытия, торжествующего в последних строках. В его сюжете сначала все достаточно нейтрально и даже проникнуто беспристрастной интонацией рассказа об уже миновавших событиях (*As I was walking all alane. / Comme je me promenais tout seul...*). Развивается все, однако, «не к добру» и кончается еще «хуже»: здесь и коварство изменницы-жены, заговорщицы и косвенной убийцы своего мужа-рыцаря, и предательство друзей, и одиночество, и забвение, и переходящая, тленная красота – в добычу воронам да ветру вечной смерти. Финальное четверостишие оригинала, выдвигающее *for evermair* ‘навсегда’ в позицию абсолютного конца текста (*The wind sall blow for evermair / Les vents souffleront toujours*), – как будто чреватое будущим беспредельным *nevermore* «Ворона» Э. По (где *raven* оборачивается *nevermore* и «выступает как зеркальный образ этого последнего... образуя двуединый символ «бесконечного отчаяния» [Якобсон, 1975, с. 225]).

Пушкин, кажется, идет путем оригинала, даже усугубляя эффект трагического звучания, но в итоге его путь приводит к чему-то иному. В его переложении повествование движется от безнадежности к надежде, от власти тьмы к искомым источникам света. В своем конструктивном воплощении эта общая сюжетно-смысловая перспектива текста вычерчивается как линия «восхождения», путь «размыкания» и полифонического «расширения» смыслов, умножения и объединения противоположных смысловых планов слова и текста, вплоть до энантио-семического предела многозначности.

В стихотворении три функционально-семантических круга: обед (Ворон) – убитый (Богатырь) – ждущая не убитого, живого (Хозяйка).

Ворон – первый центр поэтического толкования, первый символический и сюжетный узел текста. С первых же строк пушкинского перевода вороны, их крик – будто обрушиваются на голову. Здесь воронье «бесконечно, безобразно», замкнуто на самом себе, и власть его не имеет пределов. Это обеспечивают взаимодействующие с лексическим повтором разноуровневые речевые средства.

Среди них в первую очередь значимы грамматические эффекты, создаваемые колебанием темпоральных значений: *кричит* может означать ‘всегда, вообще кричит’ (ср. *Мчатся тучи, вьются тучи... мчатся бесы рой за роем*). С другой стороны – колебания значений числа существительных, допускающего для ед. ч. выражение неопределенной множественности, или, по-другому, метонимическое употребление (синекдоху) *ворон* как ‘вороны, воронье’ (ср. в этом же значении: *Ворон ворону глаз не выклюнет* – в шотландской поговорке, специально выписанной Пушкиным). Полиптотон усиливает эффект множественности, «вездесущести»: *ворон* «склоняется» на все лады; в разных ликах и с разных сторон являясь тем же: Nom. – к Dat. – Nom. – Dat. – Voc. / Nom. – Dat. Особенно следует отметить игру омонимичных нулевых падежных форм в анафорическом повторе 1–2–3 строк: регулярность, устанавливаемая двумя формами Им. п., «взрывается» формой звательного – в этот момент (обманутого ожидания) текст как будто «срывается на крик».

В тексте-источнике число воронов определено (только два), а там, где у Пушкина однозначный лексический повтор, используются местоимения: *I heard twa corbies making a mane; The tane unto the t’other say...* – ‘Я слышал, как два ворона устроили гам. Один другому говорит...’. Слово *corbie* использовано в тексте лишь однажды.

В пушкинских строках *ворон*, един во многих ликах являющийся с первыми хорейскими «ударами», приобретает центральную роль в ритмическом строении текста. Анафоническим повтором устанавливается регулярный словораздел после первой стопы, до тех пор пока в 8 строке вместо двусложного парокситона не появится трехсложный окситон *богатЫрь*: вОрон (2/1) – вОрон (2/1) – вОрон (2/1) – гдЕ бы (2/1) — вОрон (2/1) – знАю (2/1) – в чИстом (2/1) – богатЫрь (3/3).

Ритмическое строение преодолевает *вОрона* в тот момент, когда является *Бо-гатЫрь*. *Богатырь* как ритмико-синтаксический, просодический и семантиче-

ский импульс становится и новой кульминативной точкой текста и вступает в семантическую оппозицию к *ворону*, делая ее конструктивно «несущей». В черновом варианте (*Я проведаль под ракитой / Молодец лежит убитый*) не было чиста поля и убитый был *молодец*, что больше соответствовало духу и букве оригинала, но от чего Пушкин отказался ради более «сильных» и «русских» слов.

В строках 7–8 стихотворение семантически не замыкается, хотя композиционная завершенность первых двух строк как потенциально целого текста ощутима (в детских хрестоматиях это стихотворение часто появлялось с изъятим продолжением), а лишь проходит вторую критическую точку, находясь в фазе антитезиса. Тем не менее параллелизм первых двух строф, их соотнесенность как призыва – ответа делает ощутимым и композиционное единство в рамках этой первой части стихотворения. Относительная целостность 1–2 строф подчеркивается и симметрией рифмообразующих гласных: И – И – Е – Е / Е – Е – И – И. И все-таки движение от ‘ворона’ к ‘богатырю’ дает траекторию не замыкания, но «раскрытия», «восхождения».

Помимо собственно семантических факторов, реализующихся в сюжетном строении (появление героя-антипода), ритмических факторов – просодического «взлома» строки словом *богатырь*, – важную роль в создании этого динамического и сюжетно-смыслового пика текста (7–8 строки) и в нем второго семантически опорного для текста слова *богатырь* играет звуковая организация. Восьмая строка эмоционально выдвигается благодаря последовательному волнообразному нарастанию признака высоты тона в ударновокалическом контуре 1–2 строф: О – О ↗ И / О – О ↗ И / О ↗ Е – Е / Е ↘ А ↗ О ↗ Е // О – О ↗ Е / А ↘ У ↗ А ↗ Е / И ↘ О ↗ И / Ы – И – И. Если члены градуальной тональной оппозиции русских гласных проиндексировать в соответствии с высотой тона: у (1) – о (2) – а (3) – е (4) – и (5), тональный ударновокалический контур первых двух строф представит таким: 2 – 2 – 5 / 2 – 2 – 5 / 2 – 4 – 4 / 4 – 3 – 2 – 4 // 2 – 2 – 3 / 3 – 1 – 3 – 4 / 5 – 2 – 5 / 5 – 5 – 5. Контуров строк не дают ни одной нисходящей кривой, все рифмы построены на высокотональных гласных; движение от О к И, заданное первыми строками, затем осложняется, особенно в 4 и 6 строках с их не чисто восходящим, а плавным нисходяще-восходящим контуром, чтобы наконец в строке *Богатырь лежит убитый* достичь максимума. Вся октава «рывками» движется

от темного к максимально светлому (если пользоваться аналогиями «синестетической» фоносемантики). Динамически выдвинутые и семантически опорные сегменты в 1–2 строках также построены как звуковые жесты повышения тона, политоническим ассонансом выделяя и связывая смежные двустопишия строк псевдорифменным созвучием:

3 О о Е а о о Е а
 4 Е ы А о О о Е а
 5 О о О о у о Е
 6 А у У е А о Е

Консонантные ряды то подчеркивают, то осложняют это движение. В цепи ФК, образованной соединением б/в- и д/т-образных ФС (*о-дЕб – обЕд – дЕбы – овЕд – о-вЕт – бУде – обЕд – то-пО – под-а – бо-ат – уБИт*) основные звенья выделены эквифоническим повтором: отобедать – проведать – ответ – обед – убитый. Звуковая кумуляция максимально выдвигает *убитый*, которое затем включается в сюжетно организующий ряд лексического повтора: *лежит убитый – кем убит – не убитого, живого*.

Принципиальную роль в семантическом и композиционном выдвигании 8 строки и в ней слова *богатырь* играет ритмико-синтаксический фактор. Здесь, в 7–8 строках, впервые в тексте срабатывает эффект синтаксического переноса (анжамбмана), притом что все предыдущие строки формируют сильную инерцию совпадения стиховых и синтаксических границ. Синтаксически незавершенной 7-й строкой «перехватывается дыхание», благодаря чему резко повышается смысловой вес ожидаемого грамматического субъекта, являющегося с началом следующего стиха. Строка 7 – целиком детерминант, «синтаксический подступ» к сообщению, затягивающий ожидание и усиливающий его разрешение¹.

В 7–8 строках используется и прием звуко-смысловой метаморфозы на стыке стихов, подхвата с метафоническим преобразованием: *по-дра-китой – бо-гат-(т)ырь* (дефисом разделены коррелирующие CV-блоки). С учетом того, что именно в месте этого стыка проходит первая межстиховая граница внутри предложения, эффект звуковой метаморфозы еще сильнее выдвигает семантически

¹ Чем сильнее затянуто ожидание, тем сильнее его разрешение и ярче его динамическая и смысловая акцентуация; ср.: *Тогда на площади Петровой... Евгений* в «Медном всаднике» и т. п.

опорное слово. Одновременно звуковое объединение слов синтаксически скрепляет и гармонизирует словосочетание, семантически узаконивая положение вещей: *под ракитой* – место, уготованное для *богатыря*. Согласно оригиналу, рыцарь лежит за дерновой межой (за чертой родового владенья): *In behint yon auld fail dyke*. В черновике Пушкин начал было: *Под м< ... >* (Под мостом? – ср. далее это сочетание в контексте «Дорожных жалоб»), продолжил: *За горою....* Позже – открывается иное: *Я проведал под ракитой / Молодец лежит убитый*. И наконец: *в чистом поле под ракитой*. Дерево, склоняющееся над могилой (ср. *сень ветвей Над бедной нянею* в ЕО, *дуб над важными гробами* в КГ), над прудом, рядом с домом (*Забор некрашенный да ива, Да ветхий домик* в МВ, *пруд под сенью ив густых* в ЕО) – много значит. Да и в чистом поле – как в чистом небе – почти желанное блаженство покоя.

Несколько иным образом построена вторая часть стихотворения (строфы 3–4). Звуковое движение здесь осуществляется как бы в обратном по отношению к первой части направлении, реализуя тенденцию к динамическому «свертыванию» текста.

9	е у И и о е О	Кем убит...
10	А е О о и е О	Знает сокол...
11	а о Ы а о о А а	<u>Да</u> кобылка...
12	<u>а о А а о о А а</u>	<u>Да</u> хозяйка...
13	О о О у у е Е	Сокол в рощу...
14	а о Ы у Е у Е	<u>На</u> кобылку...
15	<u>а о А а О и О о</u>	<u>А</u> хозяйка...
16	е у И о о и О о	Не убитого...

Если в 1 части в семантически опорных словах реализуется движение тонального восхождения о Е, то во 2 части движение от безударного к ударному в основном дает устойчивый нисходящий тональный контур е∟О и∟О (то же в рифмообразующих гласных 4 строфы: Е–Е∟О–О, – в противоположность 2 строфе: Е–Е∟И–И). На этом фоне исключение составляют инициальные части 11–12 и параллельных с ними 14–15 стихов: повышением тона здесь «высвечиваются» *кобылка* и затем *Хозяйка* – центр третьего и главного функционально-семантического круга текста.

«Симметризирующее», «закругляющее» текст движение гласных в 3-й строфе поддержано грамматическими инверсиями (глаголы из финальных стиховых позиций перемещаются к началу строк); переход от статических компонентов к динамическим в пределах стиха, характерный для первой части и последней строфы стихотворения, здесь сменяется обратным движением – «свертывания», «торможения». Вместе с тем перечислительная интонация, параллелизмы, поддержанные особенно повторяющимся союзом *да... да* продолжают то общее движение текста от закрытости к открытости, которое, помимо прочего, закреплено строфической системой рифмовки м. – м. – ж. – ж., вопреки обычному для строфики следованию мужской рифмы за женской, «дающей впечатление завершения, более отчетливого окончания» [Жирмунский, 1975, с. 256].

Явившаяся после второго соединительно-присоединительного *да* (как бы нехотя упомянутая) *хозяйка* теперь становится главным действующим лицом. В системе семантических оппозиций текста она противопоставлена *ворону* и *богатырю* одновременно – по признакам ‘смерть-жизнь’ и ‘вечное-земное’ (‘там-ошнее – здешнее’), и сопоставлена с друзьями богатыря в рамках фонетически скрепленной цепочки

сокол – кобылка – хозяйка.

Однако эти со- и противопоставления не абсолютны. *Соколу* предшествует традиционно противопоставляемый, но фонетически парный ему *ворон*. От *ворона* – *недруг*, севший на *кобылку* (в черновом варианте – *вор*). Сама же *кобылка* – *ворона*, так же как *хозяйка* – *молодая*. Так образуется цепочка

ворон – сокол – ворона – молодая.

Молодая – и ‘красивая’, и ‘желанная’, и ‘желающая пожить’, а потому равно оправданы и ее возможная любовь к другому, и нежелание верить смерти. Однако звуковая ассоциативная цепочка, ведущая к эпитету хозяйки, укрепляет, в соответствии с оригиналом, и семантический план, предполагающий тайную причастность хозяйки к смерти мужа.

С началом второй строфы безраздельная власть воронов над миром как будто заканчивается, хотя вороны – по-прежнему здесь, никуда не исчезли, однако теперь их роль сводится преимущественно к посредничеству между потусторонним, небесным – и земным, обыденным. Можно считать, что с первыми

двумя строфами у Пушкина завершается (в отличие от оригинала) и диалог воронов. Вторая половина стихотворения воспринимается уже скорее как речь повествователя, некое медитативное послесловие автора. Начальная строка этой части построена как риторический вопрос (*Кем убит и отчего...*), который следующими строками (*Знает сокол лишь его...*) превращается в изъяснительное придаточное, притом что собственно объяснения загадки гибели богатыря нет и быть, очевидно, не может. В шотландском оригинале этот момент несет иную нагрузку – здесь завязывается главная детективная интрига баллады; вместо модуса предположения – модус утверждения; акцент сделан на радостном «никто не знает» (все шито-крыто) и «никто не узнает» (кроме всеведущих воронов).

Вторая часть пушкинского стихотворения реализует семантику уступки по отношению к первой. «Кем убит и отчего» воспринимается не как постановка детективной задачи, а как ход, устраняющий модус важности. Здесь значимы препозиция придаточного и употребление частицы *лишь*, позволяющие однозначно поместить рематическое ударение на *сокол*, а не на предикат *знает* (ср. *Что произошло и как, одному Богу известно*; семантико-синтаксические отношения изменятся и создающая акцентное выделение частица *одному* станет невозможна в случае: *Богу известно, что произошло и как*. Черновые варианты предполагали несколько иной словопорядок в контуре субъект–предикат главного предложения: *Где девался госп<один> <?> / Сокол ведает один; Слушай, слушай — про него / Сокол знает лишь его*. Итоговая перестановка *Знает сокол...*, кажется, усилила уступительный эффект, а также устранила сочетание *лзна*).

Уводя от событийно-детективного начала текста, переводя разговор скорее в область вечного как вечно неразрешимого, трагически соединяющего жизнь – и смерть; любовь, дружбу – и предательство; дом – и бездомье, одиночество, Пушкин преобразует и мотив ворона, усиливая другой план – мифологический. Ворон у Пушкина, одновременно нейтрализованный и имплицированный семантикой второй части текста, перестает быть «символом бесконечного отчаяния», а приобретает характерные для него мифологические функции. С одной стороны, это «нечистая и зловещая птица, связанная с миром мертвых» [Гура, 1995, с. 434]; с другой стороны, ворон – «медиатор между жизнью и смертью», при этом «олицетворяющий некий компромисс между хищными и травоядными, противопос-

тавление которых друг другу оказывается в конечном итоге смягчением фундаментальной антиномии жизни и смерти» [Мелетинский, 1997, с. 245], – в этом отношении просматривается одна из возможных мотиваций замены пса на лошадь (кобылку) в переводе Пушкина. Если учесть традиционную роль ворона как «серьезного» культурного героя и одновременно шутника-трикстера» [там же], сюжет пушкинского стихотворения проецируется на сюжет «Метели» и отчасти КД, где «страшный мир» удивительным образом, вопреки инерции житейского и литературного восприятия мира, выступает как тайный союзник человека, устраивающий и его земную судьбу, и судьбу «потустороннюю».

То, как органично восприняло народное сознание текст Пушкина и его интерпретацию ворона, свидетельствует песня из архива В.Н. Морохина (зап. в 1965 г.) – вариант «Черного ворона», где ворон, во всех текстах этого ряда, выступает отнюдь не в чисто «зловещей» роли, а скорее в функции посредника и «устроителя» жизни и смерти: *Под ракитой зеленой русский раненый лежал, / Его грудь штыком пробита, крест свой медный прижимал, / Над ним вился черный ворон, чужа лакомый кусок, / – Ты не вейся, черный ворон, ты не вейся надо мной, / Ты добычи не дождешься: я солдат еще живой, / Ты слетай-ка, черный ворон, на родную сторону...*¹. Начало этого текста – очевидная трансформация традиционной песни под воздействием пушкинского стихотворения. (Среди многих откликов пушкинского текста в книжной традиции – «Осенний день» А. Блока: *Осенний день высок и тих, / Лишь слышно – ворон глухо / Зовет товарищей своих, / Да кашляет старуха; «Старикам донашивать кафтаны...»* Н. Клюева: *Вороном уселся, злобно сыт, / На ракиту ветер подорожный, / И мужик бездомный и безбожный / В пустополе матом голосит...*)

В этом контексте важна и традиционная, и собственно пушкинская дистрибуция ворона. У Пушкина ворон и вестник смерти: *У ворот покойницы уже стояла*

¹ Убитый или раненый богатырь под ракитой, лежащий «во чистом поли» головою «в част ракивов куст», – устойчивая, паронимически скрепленная формула русских былин (см. «Женитьба Добрыни»; «Добрыня Никитич, его жена и Алёша Попович» и др.). Однако в привязке к ворону и его миссии в былинах этот образ, кажется, не появляется. Зато характерна ситуация встречи/разговора героя с вороном, в частности летящим на пададь, а обнаруживающим героя живым и в итоге спасающим его живой и мертвой водой, где ворон выступает помощником и мудрым советчиком героя («Хотён», «Каза-рин» и др.).

полиция, и расхаживали купцы, как **вороны**, почуя мертвое тело (Гробовщик), – и оборотень: – *Как же смел ты, вор, назваться государем?* – продолжал Панин. – *Я не **ворон** (возразил Пугачев, играя словами и изъясняясь, по своему обыкновению, иносказательно), я вороненок, а **ворон**-то еще летает.* (История Пугачева). Кроме того, ворон у Пушкина одновременно и антипод, и пара «светлым» птицам: *Сестра просит для своего Голубчика моего **Ворона*** (Письмо, по поводу «Шотландской песни»). Содержание оппозиции ворон ↔ сокол/орел у Пушкина изменчиво. Ср. калмыцкую сказку Пугачева в духе истории *верного товарища* романтического «узника» 1823 г., который *кровавую* пищу клует под окном тюрьмы, упиваясь волей (ср. «Улица моя тесна; воли мне мало» в откровениях Пугачева). Орел (живущий «тридцать лет и три года») и ворон (живущий «триста лет») для Пугачева противопоставлены как герой, рискующий «раз напиться живой кровью», тому, кто обречен питаться падалью. Однако реакция Петруши (*жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину*) подрывает систему оппозиций, и романтический *орел* теперь оборачивается *вороном*.

Смысловое «оборотничество» слов, обмен функциями между предметами-опозитам и героями-антиподами – одно из принципиальных свойств поэтической техники Пушкина. В этой связи важна, конечно, и *кобылка вороная*¹, в экзавиритмической параллели к *хозяйке молодой* и косвенно приписывающая ей воронью природу, бросающая на нее тень «вороньей тайны» (ср. элемент inferнальности, тайной связи с хаосом в других пушкинских хозяйках, «парках», составляющих душу дома и одновременно причастных через проницаемое окно к миру хаоса – в «Евгении Онегине», «Зимнем вечере», «Гусаре» и др.). Звуковые и символические линии, ведущие к *воронному коню*, а затем и к *кобылке вороной* (уже вполне семантико-звуковой контаминации *ворона* и *хозяйки*), можно изобразить так:



¹ О символике масти коня см. [Пропп, 1998, с. 260–266].

Ворон, часто имплицитированный в текстах, погружается у Пушкина в родственную звуковую среду, анаграмматически организуя его. Эта звуковая среда может подготавливать явление ворона, например – ворона/волка/вурдалака в «Песнях западных славян»: *У ворот сидел Марко Якубович; / Перед ним сидела его Зоя, / А мальчишка их играл у порогу. / По дороге к ним идет незнакомец, / Бледен он и чуть ноги волочит... / Кажет Марке кровавую рану... / Тут увидел Марко Якубович, / Что прохожий на руках ее умер. // Марко сел на коня вороного, / Взял с собою мертвое тело / И поехал с ним на кладбище. // ...«Видишь ты кровавую ранку? / Это зуб вурдалака, поверь мне» / Вся деревня за старцем калуером / Отправилась тотчас на кладбище; / ...Видят, – труп румяный и свежий, – / Ногти выросли, как вороньи когти, / А лицо обросло бородою, / Алой кровью вымазаны губы, – / Полна крови глубокая могила (Марко Якубович).*

Ворон и воронья правда, как и «темная» сторона хозяйки, лишь «приоткрываются» во второй части, это присутствие поддерживается звуковыми и ритмико-синтаксическими средствами, однако с большой осторожностью. В процессе работы над рукописью Пушкин очевидно избавлялся от некоторых вариантов, связанных друг с другом звуковой близостью. Так, *нашел* вначале появляется в звуковой и позиционной привязке к *лошадь*: *Сокол... нашел / Лошадь за лес вор увел*, а потом остается только *лошадь*, которая в сочетании *лошадь... увел* исчезнет вместе с параллельным *хозяйку... уж ведут*; появится на *кобылку недруг сел*, и утраченный синтаксический параллелизм будет компенсирован звуковыми средствами – сегментно-слоговым параллелизмом слов *кобылка – хозяйка. Лес*, возможно, первоначально влечет за собой *сел* (предпоследний вариант: *Сокол за лес улетел, На кобылку недруг сел*), но лишь последнее останется в окончательной редакции. С устранением *вора* и, еще раньше, *Я проведал под ракитой / Молодец лежит убитый* появляется, возможно в качестве компенсации, *в рощу улетел*, и уже оно, как один из немногих отблесков *ворона*, остается в белой рукописи.

Традиционные символические и паронимические связи *ворона* (*вор, ров, ворог, кровь, рана* [\geq *кровавая рана*], *черный, волк*, «по другую сторону» – *орел*,

сокол, *голубь*, прямо или косвенно преломляются в картине мира, формирующей «Шотландскую песнь». Однако паронимические связи слов в данном случае актуализированы неявно, а плотная звуковая ткань первой части как бы разрезается под воздействием новой, менее энергичной и более прозаичной ритмики и интонации во второй части, где дышит эстетика пушкинской простоты.

В начале 3-й строфы использован семантический и синтаксический ход, прозаизирующий повествование, в противовес «накалу» первых двух строф. Помимо уступительного поворота в синтаксисе, о котором шла речь выше, начало 2 части – момент перевода разговора от вечного к земному. Успокоительная перечислительная интонация (*да кобылка вороняя, да хозяйка молодая* – с просторечными *да... да; кобылка* вместо *конь; хозяйка* вместо *жена*), противопоставленная «взвинченной» интонации первой части, это резкое переключение с космоцентрической системы измерений на антропоцентрическую, чтобы затем синтезировать обе, – напрямую ведет к коллизии «Зимнего утра» (то же в «Зимнем вечере» и некот. др.; см. далее разбор «Дорожных жалоб»), столкновению инфернально-потустороннего, поглощающего человеческое и, с другой стороны, того родного, «домашнего» и потому прозаического, которое естественно слито с бесконечностью ночного, метельного, когда последнее преодолевается Домом, а главное – мужеством и радостью его от-ворения, рас-творения – Окном и Путем, движением к *берегу милому и полям пустым* и пустынным, к самому краю бездны.

В «Шотландской песни» – движение от бездны (воронов) и пустынного края бездны (чистого поля) к тому простому, родному, домашнему (хозяйка); в этом мире не следует прятаться от страшных смыслов, дом непременно открыт дыханию бездны, однако здесь ее власть просто и органично упраздняется.

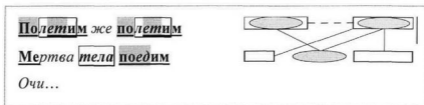
Как это происходит?

Здесь мы подходим к главной загадке пушкинского текста – смыслу его последней строфы.

Немаловажно, что, создавая свой вольный (даже своевольный) перевод шотландской баллады, Пушкин избавился от последних двух строф оригинала, возвращающих к страшному вороньему пиру, в современном переводе (О. Румера) звучащих так: *Ты на затылок белый сядь, / А я глаза* (в оригинале – *вонну blue епн*) *примусь клевать; / Насытись, волосом златым / Свое гнездо мы устелим. //*

И не узнают никогда (в оригинале – *Mony a one for him makes mane?*, возвращающее ко второй строке и утверждающее исключительную власть воронов над рыцарем: *I heard twa corbies making a mane*), / *Куда исчез он без следа, / Лишь будет вять суховой / Над грудой тлеющих костей*¹.

Работая над переложением, Пушкин избавился от последних строчек оригинала не сразу. В черновой рукописи после 16-го стиха начато: *Полетим да поклюем / Его <?> т<ело> <?>*. Следующий вариант



– в поэтическом отношении несомненно мощное и потому заманчивое продолжение. Здесь и глубокая, привязанная к словесному повтору рифма: *полетим... полетим – поедим* (**полетИм – поедИМ**), и сильные звуковые скрепы *полетим – тела*, и эффектное, «разгоняющее» текст звукосмысловое расщепление повторяемого предиката с его одновременным метафоническим «выворачиванием» в нерифменной позиции: *Полетим* как ≤ {*Мертва тела поедим*}. В композиционно-повествовательном плане здесь предполагалось явное возвращение от некоторой нарративной двусмысленности (3–4 строфы могут быть равно отнесены и к речи воронов, и к «закадровой» речи автора) к абсолютному доминированию голосов воронов, которого в конечном варианте у Пушкина не будет, как не будет и самой концовки с ее нарастающим ужасом и холодом беседы птиц смерти, предвкушающих свою священную трапезу превращения живого и вечного в «ничто» и «никогда». Одновременно синтезировать в себе и преодолеть эти смыслы у Пушкина призвана была последняя строфа.

Главные персонажи второй части и последней строфы – *хозяйка* (фонетическое слово, дважды помещаемое в позицию начального), и «не-убитый», в такой же стиховой позиции в последней строке текста, ассоциированное с кем *убит* первой строки второй части, композиционно замыкающее, окольцовывающее ее.

¹ По иронии судьбы, строфа, отброшенная Пушкиным в его версии «Двух воронов», в переводе О. Румера (см. Приложение) все же не обошлась без Пушкина: ее последняя строка *Над грудой тлеющих костей* – заимствование из «Братьев-разбойников»: *Не стая воронов слеталась / На груды тлеющих костей...* О «поле притяжения» пушкинского текста в других переводах баллады см. в работе [Оксман, 1920, с. 34].

Все стихотворение ритмически подводит к этим ключевым смысловым импульсам: начальностиховые слова выстроены так, что их слоговой объем последовательно увеличивается, отодвигая ударение с первого слога на третий. Устойчивую начальную ритмическую структуру 2–1 (*ворон... где бы* и т. д.), как уже выше говорилось, первым «взламывает» слово *богатырь* (3–3) в конце первой части. Вторая часть подхватывает: *кем убит* (3–3) – *знает* (2–1) – *да кобылка* (4–3) – *да хозяйка* (4–3); и далее – *сокол* (2–1) – *на кобылку* (4–3) – *а хозяйка* (4–3) – *не убитого* (5–3). Вновь слоговой объем последнего начальностихового слова, как и в конце первой части, достигает максимума, и теперь абсолютного¹. А если обратить внимание на ударные гласные этих слов, то их ряд во второй части даст в первой строфе две нисходящих линии (ЕУА; ЫУА), а в последней строфе – две восходящих (ОЛЫ; АЛИ), также в итоге достигнув максимального уровня (И).

Почему же *хозяйка* и кого она ждет?

Одна из возможных подсказок – в орфографии прижизненных публикаций [см. Оксман, 1920, с. 31], неосмотрительно унифицированной в современных изданиях:

А хозяйка ждет милова,
Не убитаго, Живова.

Ждет, как видите, не *живаго* (и не *убитаго!*) – *живова*. Удивительное соединение грамматически синонимичных и стилистически контрастных форм: из ряда *живаго* – *живого* – *живова* Пушкин выбирает даже не второе, а самое вызывающе просторечное. Что такая игра не случайна, подтверждает подобная, но по-иному направленная игра флексий в примечании Пушкина к посланию «Тургеневу»: *Креста, сиречь не Анненского и не Владимирского – а честнаго и животворящаго*². А для характеристики хозяйки выбран предельно «профанирующий» грамматический вариант (в дальнейшем мы будем использовать эту устраненную в современных изданиях орфографию).

¹ Сжатие и растяжение начальностихового слова как прием наблюдал М.Л. Гаспаров в стихотворении В. Ходасевича «Пэон и цезура», где этот эффект используется, очевидно, вполне сознательно [см. Гаспаров, 1993].

² По наблюдениям Б.А. Успенского, Пушкину свойственно «макаронически сталкивать славянизмы и русизмы. Однако макаронизм принимает у него характер языковой игры, а не стилистического задания (как это имеет место, например, у Ломоносова)» [Успенский, 1994, с. 181].

Актуальный синтаксис последней строфы позволяет дать по крайней мере два одновременно возможных основных толкования:

1. Сокол | улетел; на кобылку | недруг сел; а хозяйка | ждет милова (т. е. в отличие от них она не изменила);
2. ...а хозяйка | ждет | милова (в рематической интерпретации это может быть только другой, новый возлюбленный, а не постылый прежний).

Так же семантически вариативен структурный синтаксис последней фразы, в частности благодаря многозначности составляющих ряда *милова* (1), *не убитаго* (1), *живова* (3), где 2 и 3 как обособленные определения к 1 предполагают возможную актуализацию разных значений –

- собственно атрибутивного (тогда ‘милого, который не убит’ – и неясно, то ли на самом деле не убит, то ли не убитый – это другой);
- обстоятельственного (тогда ‘ждет милого не убитым’);
- пояснительно-уточняющего (тогда первое значение получает уже однозначное толкование: ‘милого, т. е./а именно не того, кто убит, а другого, живого’).

Хотя *не* находится в положении частицы, логически такое положение опять допускает два прочтения: 1) того, кто *не убит*; 2) *не того, кто убит*. А «теневой» вариант слитного написания *неубитого* еще сильнее осложняет картину (тогда *милого* может быть приписан определяемому как вневременной, постоянный признак – *неубитого* как ‘того, которого не могли убить’, даже ‘неубиваемого’, всегда живого, причем – по двум причинам: 1) его невозможно убить объективно; 2) он неубитый, т. е. живой, поскольку она его любит (ее любовь и способность ждать – источник его земной невредимости и спасения в земном и высшем смысле).

В английском источнике: *His lady's ta'en another mate* – ‘Его жена (возлюбленная, в другом месте оригинала – *lady fair*) ожидает нового дружка’, любовь к которому, очевидно, и есть причина убийства рыцаря. Из двух предлагаемых Пушкиным основных вариантов прочтения оригинал, несомненно, допускал лишь один – «обвинительный», в его двух вариациях – «отягчающей» и «смягчающей»:

1. Жена – инициатор убийства, причина которого – любовь к другому и желание получить свободу встречаться с ним;
2. Жена не причастна к убийству, но она уже любит другого, и теперь ей ничто не мешает ждать встречи с ним.

Те же две версии позволяет рассматривать и текст Пушкина, что дает право внимательным читателям и исследователям акцентировать «змеиную» сущность (или, по крайней мере, ипостась) хозяйки. Так, М. Новикова справедливо ассоциирует *хозяйку* (по ее мнению, «заземленный» синоним для *жены, возлюбленной* – *lady-fair, sa dame*) с «ведьмой Марусей» – другой балладной «хозяйкой» Пушкина («Гусар», 1830) [Новикова, 1995, с. 136].

Другое восприятие (упрощающее?) дает противоположную, «наивно-народную», и притом часто однозначную трактовку: хозяйка не верит в смерть мужа-богатыря, продолжая его преданно ждать и любить. Школьный учитель приводит характерный пересказ учеником «Шотландской песни» в классе: «Два голодных ворона решили пообедать мертвым молодцем. Кто его убил и как убил, знают сокол и кобыла. Но кобылку украли, сокол улетел. Хозяйка ждет его живого» [Плахотников, 1999]. В статье современной белорусской журналистки находим следующее рассуждение: «Почти два столетия назад Александр Пушкин написал стихотворение о богатыре, лежащем под ракитой, “кем убит и отчего, знает сокол лишь его, да кобылка ворона, да хозяйка молодая”. Прошло много лет, и на белорусской стороне повторилась та же страшная история. И снова хозяйки молодые – Людмила Карпенко, Ольга Захаренко... Светлана Завадская – ждут милых, неубитых и живых» (Л. Грязнова «Кто украл выборы. “Ворон к ворону летит...”», 2001¹; характерно слитное написание – *неубитых*). «Внимательным читателем» пушкинского текста такая аллюзия может быть воспринята как косвенная инвектива: ‘перечисленные лица причастны к убийству своих мужей’.

Однако вопрос, чье прочтение справедливо, «ученое» или «наивное», – с точки зрения пушкинской художественной логики несправедлив и даже бессмыслен, так как они оба предусмотрены художественной структурой произведения. Согласно Ю.Н. Тынянову, для Пушкина характерна парадоксальная, «исключи-

¹ Статья опубликована на сайте Объединенной гражданской партии Белоруссии (<http://www.ucpb.org/rus/showart.shtml?art=124>) и посвящена политическим убийствам в стране.

тельная двупланность» смысла, которой он «достигает... в самых ответственных фабульных пунктах... совершенно изменяя этим функцию фабулы» [Тынянов, 1969, с. 156]. Лирический текст – вообще не детектив и значение факта как фрагмента изображаемой и воссоздаваемой объективной реальности в поэтическом тексте принципиально меняется, однако Пушкин, в частности через диаметрально разведение семантических функций означающего, добивается этого эффекта предельно радикальными способами, позволяя сосуществовать логически взаимоисключающим версиям одного сюжета, и настаивает на такой сквозной «двупланности».

Следует заметить, что, работая над стихотворением, Пушкин поначалу колебался в выборе «версии» событий. Вначале вместо *хозяйки* была *подружка молодая*, что изолировало сюжетное пространство от идеи и локуса Дома. На следующем этапе работы над текстом *хозяйка* выдавалась замуж за другого, поневоле уходя от своего дома в семью чужую (ср., однако, «невольные замужества» Татьяны в «Евгении Онегине» и Дуни в «Станционном смотрителе»): *Сокол... нашел / Лошадь за лес вор увел / А хозяйку молодую / Уж ведут в семью чужую*. Далее опять была сделана попытка строже следовать за оригиналом: *Сокол за лес улетел / Лошадь вор... успел / А хозяйка с новым другом / С милым... <супругом>*. Однако восторжествовало решение, предоставляющее и право подозревать хозяйку в нечистом деле, и возможность совершенно отвести от хозяйки подозрения и обвинения, принять ее таковой, какова она есть, – ждущей то ли мужа, то ли «кого-то» неведомого для нее, но главное – любящей и ждущей *милого, не убитого, живого*.

Семантическое напряжение последней строфы создается не только наложением двух указанных смысловых планов. В рамках самого «оправдательного» для хозяйки толкования возникают следующие варианты:

1. Хозяйка может ждать только живого, и она, как живая женщина, ждет его вопреки случившемуся, о котором а) просто не думает или б) не знает.
2. Хозяйка знает, что он убит, но продолжает ждать, так как не может поверить в его смерть, признать силу смерти; для хозяйки он живой.
3. Она знает о его гибели физической, но ждет встречи с ним там, где нет смерти.

От первой «оправдательной» версии, правда, один шаг до «обвинительно-оправдательной»: она живая женщина, ей нужен не мертвец, но *живой любимый*, поэтому место убитого возлюбленного (или *более* не любимого... что то же?) теперь займет другой – живой. Поэтому (в сниженном звучании) она ждет *живова*. Это толкование ощутимо нейтрализует противоположность злодейского и героико-романтического в образе хозяйки.

Однако все три толкования вводят одно утверждение, которое может быть упрощенно сформулировано так: мы все пугаем друг друга и сами пугаемся, а ведь смерти-то нет.

Эти три оправдательных и один «обвинительно-оправдательный» приговоры, в отличие от двух обвинительных «от источника», – плоды исключительно авторской, пушкинской работы над текстом. Добавим, что устанавливаемое «мерцание» смыслов в поле «мертвый-живой», в результате возникающая чудесная «взаимозаменяемость» двух мужей-возлюбленных – «субъективно» живого (на самом деле *убитого*), и «объективно» *живова* – вполне в духе таинственных пушкинских сюжетных преобразований (особенно, в «Метели», проекция которой заставляет учитывать возможную роль *Третьего героя* – «тайного устроителя счастья» героини; ср. роль «вора-волка-ворона» Пугачева как неформального посаженного отца в отношении своего брата-врага Гринева, однажды названного «бесов кум» [Векшин, 2001]).

Конечно, детективный сюжет Пушкин не устраняет; «страшная догадка» по-прежнему остается. Однако этот план в какой-то момент оказывается удивительным образом нейтрализован, тогда как в оригинале факт предательства друзей и жены и даже возможного соучастия последней в убийстве подчеркнуты, от них идет важнейшая линия одиночества и обреченности человека на растерзание воронам¹. Пушкин, однако, не предлагает читателю заняться розыскной деятельностью, устроить полицейское дознание; у него нет и желания «ворошить прошлое». Тайна смерти для него – абсолютная величина и ценность, удивительным образом снимающая земные противоположения, она требует разговора вполголо-

¹ Британцев, из числа самых благонаравных, эта баллада побудила создать «контртекст» – также популярную балладу «The Three Ravens», где верные убитому и после смерти пес, сокол и жена поступают с рыцарем самым порядочным образом, спасая его тело от растерзания.

са, интонации если не полного прощения, то примирения. Пушкинское переложение смиренно соединяет перспективу жизни вечной (вопреки вечной смерти) с логикой продолжения жизни по ее земным законам, где свои герои и свои правила: друзья-помощники не пропадут, да и хозяйка, очевидно, не останется без дела. Где теперь богатырь – «Бог весть, пропал и след». Но в конце стихотворения вера сулит возвращение. Последний ударный слог, финальный смысловый и ритмический импульс стихотворения отсылает к первому. **Ворон** как вестник смерти оборачивается вестником живаго и *живова*.

§ 3. Фонико-синтаксические связи и сюжетное пространство стихотворения («Дорожные жалобы»)

Есть у Пушкина другое «забавное» стихотворение, написанное годом позже.

Это еще одно «страшное» стихотворение – по тому, как соединены в нем противоположности, непримиримые в жизни, но трагически сливающиеся в абсолютной перспективе мира и вечности, до постижения которых поднимается искусство Пушкина.

Задача анализа стихотворения – проследить, каким образом его звуковая организация, взаимодействуя с другими уровнями композиционно-речевой структуры произведения, обеспечивает формирование семантического пространства текста.

1	<i>Долго</i> ль мне гулять на свете То в коляске, то верхом, То в кибитке, то в карете, То в <i>телеге</i> , то пешком?	5	Иль в <i>лесу</i> под нож злодею Попадуся в <i>стороне</i> , Иль со скуки околею Где-нибудь в карантине.
2	Не в наследственной <i>берлоге</i> , Не <i>среди</i> отческих <i>могил</i> , На большой мне, знать, <i>дороге</i> Умереть Господь судил,	6	Долго ль мне в <i>тоске</i> <i>голодной</i> Пост невольный соблюдать И <i>телятиной</i> <i>холодной</i> Трюфли Яра помянуть?
3	На <i>каменьях</i> под <i>копытом</i> , <i>на горе</i> под <i>колесом</i> , Иль во <i>рву</i> , водой <i>размытом</i> , под <i>разобранном</i> <i>мостом</i> .	7	То ли дело быть на <i>месте</i> , По <i>Мясницкой</i> разезжать, О <i>деревне</i> , о <i>невесте</i> На <i>досуге</i> помышлять!
4	Иль чума меня подцепит, Иль <i>мороз</i> окостенит, Иль мне в <i>лоб</i> <i>шлагбаум</i> <i>влепит</i> Неповоротный <i>инвалид</i> .	8	То ли дело <i>рюмка рома</i> , <i>Ночью сон</i> , <i>пOUTру</i> чай; То ли дело , братцы, <i>дома!</i> .. Ну, <i>пошел</i> же, <i>погоняй!</i> .. 1829

Уже при первом, самом общем взгляде на устройство «Дорожных жалоб» заметно, что развертывание текста проходит по крайней мере две композиционно-смысловых фазы. Первая (1–5 строфы) связана с темой бесконечного и «безнадежного» пребывания в дороге, вторая (6–7 строфы, за исключением последней строки) – с темой дома и домашней жизни. Это – тезис и антитезис стихотворения. Но есть и третья часть – ее особую роль выполняет последняя строка текста. Здесь синтез и вершинная точка смысла, развязка сверхсюжета. Здесь узел как разрешение противоречий и развязка узлов как новый и абсолютный смысловой узел...

Как известно, Дорога и Дом – фундаментальные для Пушкина ценности [ср. Лотман, 1981 и др.]. Они непосредственно связаны с той центральной, определяющей весь художественный мир поэта семантической оппозицией, которая трактуется как противопоставление «стихийности» и «сделанности» [Лотман, 1988, с. 127–130], «изменчивости, неупорядоченности» и «неизменности, упорядоченности» [Жолковский, 1979], «беспредельности, открытости» и «ограниченности, закрытости» [Векшин, 1997]. Ср. наблюдения А.Т. Парфенова над взаимодействием идей «бесконечности пространства» («безбрежного») и конечности времени жизни («последний ключ») в «Трех ключах» Пушкина и связанным с ним «переходом временных категорий в пространственные и наоборот» [Парфенов, 1995, с. 97–100].

Термин «пространство», в русле традиции тартуско-московской семиотической школы, относится не только к описываемому географическому пространству, но и к пространству смысла произведения, образуемого противоречием некоторых абсолютно значимых для автора начал. Такими смысловыми началами в этом стихотворении выступают *Дорога-бездорожье* и *Дом* как два принципа существования человека. Они и определяют разделение смыслового пространства текста на два полюса, а композиционного – на две основные части.

Сюжет лирического текста – это путь наблюдателя, повествователя (обычно – лирического героя), «путешествующего» из одной части смыслового пространства в противоположную, переживающего свое соответствие или несоответствие какой-либо части пространства, совершающего свой выбор и, что особенно важно для русской литературы, преобразующего тем самым самого себя, собственную судьбу и мир. Когда этот выбор сделан – сюжет исчерпывает себя, текст

завершается. Но русская литература и русский герой, как правило, избегают однозначности выбора, поскольку не мыслят «путеводную» ценность как нечто конечное и вполне достижимое. В таком случае сюжет оказывается принципиально незаконченным, неисчерпанным, и, как следствие, требует так называемой открытой концовки. Процесс движения человека по путям жизни к обретению вечности, смысла жизни, спасения охватывает всю земную жизнь человека и, уж во всяком случае, не может быть «в этой жизни» завершен. А значит, борьба первоначал, определяющих жизненный путь человека, не может быть просто разрешена (в духе развязки «и они поженились»). В этом источник трагизма и величия земного существования человека, сознанием которого проникнута русская литература. Таким скрытым, но глубоким трагизмом наполнено и стихотворение «Дорожные жалобы».

Итак, самый общий взгляд на конструкцию «Дорожных жалоб» позволяет видеть в композиционно-семантическом развертывании текста две большие, по объему – основные, фазы (в статическом описании – «текст состоит из двух частей»), на границе которых сюжет стихотворения совершает поворот от пространства Дороги-бездорожья к пространству Дома. В этот момент лирический герой перемещается из одной части пространства в другую, противопоставленную первой.

Начнем описание стихотворения с его собственно речевой организации и попробуем пронаблюдать, как идея «дурной бесконечности» дороги, определяющая 1-ю фазу стихотворения, «вписывается» в ее синтагматическую структуру.

Как неоднократно говорилось выше, синтагматика текста как творимого и творчески переживаемого целого в огромной степени основана на противоборстве тенденций к открытости и закрытости речевого ряда. Стих в каких-то звеньях своей цепи как бы разгоняется, устремляется вперед, в то время как другие средства в определенные моменты тормозят это движение, «закругляют» его, способствуют его завершению – это средства, провоцирующие закрытость речевого ряда. В значительной степени и то, и другое опирается в структуре текста на разного рода повторы – фразовые, лексические, морфологические, акцентно-просодические (борьба метра и ритма) и звуковые. В противоборстве тенденций к открытости и закрытости – узел механизма напряженного эстетического переживания текста. С этой областью организации текста, если даже абстрагировать-

ся от его смысла, связано воплощение «музыки речи», закон которой – «гармонически противоречивая» логика ее внутреннего динамического развертывания.

Но в «Дорожных жалобах», кроме основной – макроритмической, «музыкальной» функции, противоборство открытости и закрытости получает и важную экстрасегментно-организующую, конструктивно-синтагматическую, отчасти – изобразительно-семантическую нагрузку, которая выражается в преимущественной несогласованности открытых и закрытых звуковых и синтаксических рядов в пространстве Дороги, постоянно «размыкающей» синтагматику, и потребностью в общем переходе к преимущественно закрытым, «закругленным» звуковым и синтаксическим рядам во второй части, объединенной пространством Дома. Этим обеспечивается композиционное членение текста и внутреннее цементирование его частей.

В первую очередь следует отметить открытые синтаксические конструкции перечисления. Параллельные по своей структуре фразы образуют открытый синтаксический ряд, организованный повторяющимися, не предполагающими завершения союзами *иль... иль, то... то*. (При использовании, например, союзов *ли... или, то... а то* конструкции сразу бы получили «закругленность»: ср. потенциальное, но невозможное в данном случае **Чума ли меня подцепит, или мороз окостенит; *То в телеге, а то в карете...*)

Наибольшая закрытость присуща в русской речи сложноподчиненным предложениям (с союзным соединением типа *если... то; сказал... что* и т. п.). Но в данном тексте нет ни одного (!) случая подчинительной связи предложений, в нем безраздельно господствуют открытые синтаксические построения – используются предложения только с сочинительной и бессоюзной связью. Лишь в одном случае небольшая закрытость, «закругленность» конструкции устанавливается (благодаря использованию одиночного союза *и*) в 6-й строфе: *Долго ль мне в тоске голодной / Пост невольный соблюдать / И телятиной холодной / Трюфли Яра поминать?*

Это объяснимо: на этом отрезке свертываются печально-смешные размышления о бесконечной дороге, не сулящей ничего, кроме «бездомной» смерти, и в развертывании речевого ряда происходит некоторое торможение.

Со следующей же строфы начинается вторая, семантически альтернативная часть (*То ли дело...*), проникнутая мыслями о доме.

В синтаксисе второй части текста – чистая бессоюзная связь, а анафорический повтор *то ли дело*, близкий по функции к союзу, подчеркивает синтаксическую открытость структур, однако ритмико-синтаксическая энергия стиха создает «торможение» в разворачивании речи, что проявляется в устранении равнопропорциональности длины синтаксических периодов, характерной для первой части стихотворения. Определяемое анафорическим повтором членение текста на синтаксические периоды усиливает тенденцию к закрытости: сокращается количество строк в каждом периоде, ритмико-синтаксическая «спираль» текста как бы последовательно свертывается, сжимается.

- То ли дело быть на месте,
4 По Мясницкой разъезжать,
О деревне, о невесте
На досуге помышлять!
- То ли дело рюмка рома,
2 Ночью сон, поутру чай;
- То ли дело, братцы, дома!..

Пропорции членения, по количеству строк: 4 – 2 – 1.

Сравним, как повторяющиеся анафорические элементы (союзы и предлоги), образуя ритмико-синтаксические периоды, членят текст первой части стихотворения: 1 строка – вне анафорического членения; 2 – *то, то*; 3 – *то, то*; 4 – *то, то*; 5 – *не*; 6 – *не*, 7–8 – *на*; 9 – *на*; 10 – *на*; 11–12 – *иль*; 13 – *иль*; 14 – *иль*; 15–16 – *иль*; 17–18 – *иль*; 19–20 – *иль*. Пропорции этого членения по количеству строк таковы: 0 – 0,5 – 0,5 – 0,5 – 0,5 – 0,5 / 1 – 1 – 2 / 1 – 1 – 2 / 1 – 1 – 2 / 2 – 2. Тенденция здесь противоположная: длина вычленяемых анафорическими повторами отрезков последовательно возрастает – «энергия дороги» разворачивается чем дальше, тем сильнее; остановки, конца движению не видно.

Теперь обратимся к интересующему нас звуковому уровню синтагматики стиха, который играет существенную роль в конструкции этого текста – в его «разгоне», последующем свертывании и подготовке «обманного» финала.

В первой части стихотворения конструкцию поддерживают эквифонические повторы, образующие открытые речевые ряды (в основном инициальные тавтограмматические и аллитерирующие повторы): *(в) коляске... (в) кибитке... (в) карете... (на) камнях... (под) копытом... (под) колесом... (со) скуки... околею... (в) карантине... (в) тоске*. Затем – эквифонические повторы с цементирующим ударным гласным в середине слова (внутренние рифмы): *в карете... в наследственной... средь... умереть...* Есть, впрочем, метафонический повтор, стремящийся «закруглить» речь, но в данном случае – лишь помечающий нерифмуемые концовки стихов и тем самым усиливающий регулярный ритм:

Не в наследственной берлоге,
Не среди отческих могил...

Отсюда тянется цепь разрушающих равномерность движения повторов-метасиллабограмм, среди которых можно заметить и сильные семантические связи:

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,
На большой мне, знать, дороге
Умереть господь судил,
На камнях под копытом,
На горе под колесом...

На дороге ↔ на горе воспринимаются и как связанная общим смыслом пара (как метафонические производные друг от друга – рОге – горЕ; Ое – оЕ), и как слова, порожденные/порождающие по отношению к целому словосочетанию: *умереть господь судил = на дороге; на горе*.

Развертыванием речи и далее во многом движет звуковое растяжение, «распыление» слов с дальнейшим схождением, сжатием частей в едином словесно-ритмическом импульсе. Так, цепляясь (в рамках одной синтаксической конструкции) за *под копытом... на горе под колесом* + *иль во рву, водой размытом*, возникает суммирующее – *под разобраным мостом*.

Следует обратить внимание и на сильную теньевую метафоническую рифму: *размытом – мостом* (*зМЫтом – мостОм*). В этой точке текста, благодаря однонаправленности действия звукового и синтаксического развертывания, в обоих случаях «закругляющего» речь, создается своеобразная остановка в пути (момент речевой стагнации, когда мы готовы поверить в окончательную гибель героя в

«перевернутом» пространстве). Модель пути героя в кромешном мире у Пушкина предусматривает такую обязательную остановку, некую мгновенную смерть или момент замешательства, когда появляется «пень иль волк»¹.

И все же движение не останавливается; подчеркнутая звуковыми средствами синтаксическая завершенность далее оказывается мнимой, ряд при переходе от 4 к 5 строфе оборачивается открытым и «разгоняется» с новой силой благодаря грамматическому параллелизму, подчеркнутому повторяющимся союзом *иль... иль*. Звуковые повторы в этой части настойчиво автономизируют и выделяют грамматически параллельные образования, также подчеркивая однообразие собственно предложно-падежных форм. В 5 строфе опять действует эффект теневой метафонической рифмы, соединяющей смежные 1–2 (*подцепит* – *окостенит*; *оЕи* – *оЕИ*) и 3–4 строки (*влепит* – *инвалид*; *влЕ-ит* – *валИт*) и регулярно усиливающей звуковым повтором игру мужеско-женских окончаний.

Тот же эффект синтагматической регулярности создается и однотипностью скобочного метафонического оформления отдельных смежных синтаксически непараллельных строк, качественно контрастирующего:

Иль в лесу под нож злодею
Попадуся в стороне...

Звуковое развертывание этой части текста то «притормаживает» движение речи, то разгоняет, «подбрасывая и проваливая» стих на «ухабах» метафонии.

Зато в последней строфе первой части, равной предложению, где метафония действует в русле общей тенденции концовки части к преодолению параллелизмов и синтаксическому «закруглению», сильный повтор «вывертываемых» звуковых блоков, причем проходящий через корни слов и динамически ключевые, маргинальные точки в строках, плотно схватывает целую строфу:

Долго ль мне в тоске голодной
Пост невольный соблюдать
И телятницей холодной
Трюфли Яра помнит?

¹ Ср.: *Сил нам нет кружиться доле; / Колокольчик вдруг умолк; / Кони стали... «Что там в поле?» – / «Кто их знает? пень иль волк?»* (Бесы); *Владимир остановился: начал думать, припоминать, соображать, и уверился, что должно было взять ему вправо. Он поехал вправо* (Метель); *«Лучше здесь остановиться, да переждать, авось буран утихнет да небо прояснится: тогда найдем дорогу по звездам»* (Капитанская дочка).

Цепи метафонических повторов *дОлго* – *голОд* – *хОлод*; *лОдно* – *лАтин* – *лОдно*; *дОл* – *лОд* – *люд* – *тел(Ат)* – *лОд* – *т-У-л*, связывающие преимущественно корневые морфемы, являются здесь наиболее важным фактором объединения. «Закругляющее» движение поддерживают повторы конечных, словоизменительных и словообразовательных, сегментов *лО-ной* – *Олный* – *лА-ной*; *тино* – *инат*. Этим согласованным действием закрывающих синтагматических структур композиционно завершается первая сюжетная часть стихотворения. Риторический вопрос, однако, ставит скорее многоточие, чем точку, преодолевая автосемантическую первую часть.

Звуковое строение второй части также не изолировано от концовки первой: ряд *дОл* – *лОд* – *люд* – *тел(Ат)* – *лОд* – *т-У-л* подхватывается *тОл* – *дЕл*, метафонически опрокидывающим основные его звенья и возвращающим к *Долго* ль...: *То ли дело быть на месте / По Мясницкой (опять подхват) разъезжать...* Дальше – жесткая спайка со звуковым преобразованием внутри строки: *о деревне, о невесте на досуге помышлять...* (*Евне* – *невЕ*, на фоне политонического ассонанса *оЕЕе* – *оЕЕе*) – и мощная паронимическая пара ***рюмка рома***, где эквивалентно соотношенные звуковые блоки построены на высокочастотных согласных и ударных межконсонантных гласных (это едва ли не самое яркое и мажорное звуковое «пятно» стихотворения).

Отсюда уже идет интенсивная подготовка последнего слова части (*дома*), где сходятся две звуковые линии предшествующих слов, создаваемых (1) повтором открытого *д-/т*-образной фоновсиллабемы – в начале слов и (2) повтором *м*-образной фоновсиллабемы, подготовленного также предшествующими тавтограммами: *могил* – *мороз* – *месте* – *Мясницкой* – и цепью финальных, в частности рифмообразующих, повторов: *верхом* – *пешком* – *копытом* – *колесом* – *размытом* – *разобранном мостом* – *шлагбаум*, наконец *рома*:

То ли дело рюмка рома,

Ночью сон, поутру чай;

То ли дело, братцы, дома!..

Дома – «жирная точка». Звуковая организация второй части «работает» на «сгущение» связей, на общее сведение их к финальному ключевому слову, на создание эффекта абсолютной синтагматической завершенности, исчерпанности

энергии движения, благодаря которому «недостающая» последняя строка ожидается лишь как малозначимое послесловие¹.

Теперь обратимся к стилистической семантике и, наконец, сюжету стихотворения.

Перед нами – одно из большого ряда «дорожных» стихотворений Пушкина. Будучи одним из важнейших способов существования для лирического героя, дорога предстает в этом стихотворении, при первом приближении, как нежелательное, как «дурная бесконечность», бессмысленное, «безопорное» движение, исход которого – только нелепая смерть, тупик. Это – первый, наиболее яркий смысловой ракурс стихотворения. В самом деле, на пути, где «только версты полосаты попадают одне», Пушкин не находит того, что находит, например, Гоголь. Векторное движение само по себе для Пушкина губительно. В отличие от Лермонтова, не бежит он «из городов нищий», и *пустыня* (она же – *степь*²) для него не прибежище и не убежище, а скорее область, либо не тронутая, либо оставленная Творцом, это «пустыня мрачная» покинутости или потерянности человека, томимого «духовной жаждою», а с другой стороны – та область, где человек лицом к лицу сталкивается с силами, воплощающими абсолютные начала мира.

В «Дорожных жалобах» нет упоминания *пустыни/степи*, хотя их атрибутика, несомненно, представлена в семантике текста, нет и *бесов* (хотя вспомним: *Что так жалобно поют?..*, да и мотив: *В поле бес нас водит, видно...* – прослеживается в стихотворении). *Пустыня, бесы* – это слишком серьезно для строф, писанных в подчеркнуто шутовском тоне, легко объяснимом: «жалобная жалоба» унижительна, это жалоба рабская. Но жалоба шутовская, даже если порой превращается в «крошечный юмор», очистительна и преодолевает беду.

¹ Ср. вариации Б.Пастернака на пушкинскую звуковую тему, развивающие символику дома: *Скромный дом*, но *рюмка рому* / И набросков *черный гроз*, / И взамен *камор хоромы*, / И на *чердаке чертог* (Художник). К.Ф. Тарановский рассматривает эту строфу как яркий пример пастернаковских «парономасий», выделяя повторы отдельных звуков и «пучков согласных» [Тарановский, 2000, с.212-213].

² *Пустыня* и *пустынный*, безраздельно доминируя в раннем творчестве Пушкина и сохраняя свою влияние в позднем, если не считать некоторых контекстов «Руслана и Людмилы», начинает синонимизироваться со *степь* лишь с «Подражаний Корану» (1824): *Иссяк и засохнул в пустыне безводной*, / *Давно занесенный песками степей* (Подражания Корану, IX), в основном оставаясь с ним в отношениях дополнительной дистрибуции и редко сближаясь в одном контексте (ср. «Цыганы», «Анчар» и некот. др.).

Обратим внимание, какими стилистически окрашенными средствами, преимущественно в первой части текста, создается этот легкий, шуточный тон, обеспечивающий авторскую самоиронию. Во многом этот тон складывается из употребления стилистически просторечных элементов, часто в порядке нарастания просторечной семантики: (1) лексических – *подцепит, влепит, околею*; (2) морфологических – форм единственного числа *под копытом, под колесом*, формы постфикса *попадуся*; (3) синтаксических – тяготеющих к эмоциональной разговорности коротких перечислительных конструкций с *то... то...: То в кубитке, то верхом, / То в телеге, то в карете...* Если вернуться к словоупотреблению (1) – то самое «забавное» здесь – комический алогизм, где стационарный зритель, да еще конкретизированный как *непроворный инвалид* (т. е. отставник, «недееспособный к службе за увечьем, ранами, дряхлостью», по В. Далю), оказывается в одном ряду с неотвратимыми природными явлениями и стихийными бедствиями: *чума, мороз* и – *непроворный инвалид*. Плюс к тому, иноязычные *шлагбаум* и *инвалид* помещаются здесь в среду сугубо русских по происхождению слов. Само же слово *шлагбаум* выполняет и очевидную звукоизобразительную функцию, в духе разговорного каламбура. Речь идет об ударе, даже «влеплении» *в лоб* – и вот: *шлагБАУМ!* Это (4) изобразительное фонетическое средство.

И весь этот непринужденный и шуточный тон – на фоне сквозного мотива смерти и «дурной бесконечности» пути, что уже само по себе создает напряжение и обуславливает, на определенном уровне, драматизм текста.

Двойственность отношения говорящего к предмету речи в первой части стихотворения не скрыта (потому мы смеемся и одновременно знаем, что вряд ли автор относится к такой смерти легко). Она подчеркивается выбором противоречивой речевой позиции говорящего, усиливающей модальный конфликт. Перед нами не чисто бытовая речь, пусть даже в шутку о вовсе не шуточных вещах. План быта и план бытия, столь ощутимые Пушкиным в судьбе каждого героя, в своей судьбе как поэта, в судьбе народа (в бытовой ипостаси – толпы) находят здесь отражение в известной стилистической двуплановости текста в целом. Небрежно-разговорные речевые формы и приемы «укладываются» в совершенно контрастный для них синтаксический «каркас». Первая часть стихотворения сцеплена (до 5-й строфы) повторяющимся союзом *иль* – подчеркнуто книжным, по-

этически, риторически окрашенным союзом, в отличие от общеупотребительного *или*; то же касается и книжно-поэтической частицы *ль* на фоне более нейтрального *ли* в крайних строфах первой части.

В русле контрастного соположения разностилевых элементов «высокий» план речевой позиции говорящего поддерживается тем, что среди бравурно-небрежных оборотов и интонаций появляются отдельные «сигналы» судьбы и мира высших ценностей – это «высокие» выражения, поэтизмы, отмеченные модальностью важности, через которые как бы вечность проникает в этот обыденный монолог: *отческие могилы (хотя рядом – наследственная берлога), камень (вместо камни)*.

Если рассматривать текст в рамках общей структуры коммуникативной ситуации (т. е. структуры «говорящий – предмет речи и контекст – слушающий»), то речь построена как монолог одиноко рассуждающего человека, «про себя» усмехающегося по поводу нелепости собственной судьбы.

Но как соотносится автор-говорящий с конструируемым пространством?

Поначалу о местоположении автора вообще трудно судить: то ли он в момент речи (1) находится в дороге, то ли он (2) остановился в пути, то ли (3) рассуждает, уже находясь «на месте». Случай 3 дает два варианта, в зависимости от того, выступает ли дом промежуточной (3а) или конечной (3б) точкой в траектории движения. Использованное в названии стихотворения словосочетание позволяет рассматривать семантику определения-прилагательного как принципиально двойственную: *дорожные жалобы* – это и «жалобы в дороге» и «жалобы на дорогу» (ср. подобное различие семантики прилагательных, например, в сочетаниях *домашнее задание* и *домашний очаг*). По ходу развертывания стихотворения эти значения борются в сознании читателя, то усиливая, то ослабляя свою актуальность.

Итак, пока речь идет только о дороге – это и «жалобы на дорогу» (неизвестно где, а это случаи 1, 2, 3а), и «жалобы в дороге» (случаи 1, 2). Но едва только речь заходит о Доме – закрадывается надежда, что это уже жалобы не «в дороге», а только «на дорогу», что автор уже *д о м а*, достиг желанного предела и, радуясь этому, говорит: *То ли дело быть на месте... дома*. Это случай 3б. Тогда предше-

ствующее *долго ль мне...* означает лишь, что автор считает путь скитаний пройденным и теперь окончательно водрузился на своем законном и родном *месте*.

И в тот момент, когда мы оказываемся завлечены в эту «ловушку» (3б) сильнее всего, грядет неожиданное: *Ну, пошел же, погоняй!* Мы обескуражены: ведь Пушкин усердно внушал нам, что движение замедляется, и каким торжественно-утешительным финальным аккордом звучит: *...дома!* Последняя строка, кажется, ничего не могла уже изменить, однако теперь все, что говорилось о доме – исчезло как дым, и вновь реальна – только дорога, все остальное – лишь пространство воображения. Если считать *дóма* относимым исключительно к пространству мечты, то верными оказываются версии размышления в движении (1) и остановки в пути (2). В этом случае дом резко отдалается, однако движение в его направлении еще возможно. Если же считать дом достигнутым, но лишь временным прибежищем (3а), то итоговый поворот означает не что иное, как бегство из дома. Это смысловая точка, которая заставляет принципиально пересмотреть сюжет и переоценить составляющие сюжетного пространства. В свете этого прочтения оказываются возможны и такие версии 1 и 2, когда автор, задумавшись о доме и прельстившись мечтами о нем, резко порывает с пространством самой мечты ради губительной, но теперь единственно манящей реальности – дороги без конца.

А ведь как ощутимы были яркие и успокоительные детали жизни Дома: *Мясницкая*, приятный досуг и заманчивые планы, *рюмка рома!*.. Мы уже почти поверили в прочность и реальность этой картины. Более того, она приобрела личный для нас характер. Если в первой части стихотворения Пушкин все говорил: «мне... мне...», то во второй части, в результате использования инфинитивных конструкций субъект как бы растворяется в собственной мечте и она становится уже мечтой и реальностью читателя; иными словами, субъект речи приобретает обобщенный характер, расширяется, вовлекая в свой круг и читателя. Этот эффект еще сильнее оттого, что предпоследним словом «домашней» части прозвучало обращение автора не к участнику «дорожного действия» (ямщику, как в последней строке), а к мыслимым (в случаях 1, 2) или даже реальным (в случаях 3а и 3б) адресатам – к домашнему кругу, друзьям и родным, к читателям: *братцы!*

На протяжении всего стихотворения очевидна пассивность лирического субъекта (нигде *я*, везде *мне*, лишь относительная активность – в определенно-личном

попадуся, где возвратность, однако, по-прежнему представляет субъект совершенно зависимым). Казалось бы, личная воля автора должна была бы проявиться в стремлении к дому, но прежде она была абсолютно нейтрализована инфинитивными конструкциями. Зато теперь, в последней строке, голос автора впервые становится конкретен, обращен императивом к определенному лицу, и от зависимого положения не остается следа.

Итак, только что дом был общей радостью, и вот бездомье стало общей бедой, общей судьбой – читателя и автора; и опять – одиночество дороги, но одновременно – перспектива, даль, потерянная было «на месте». Сперва – шутили, потом предались мечтам и, убаюканные ими, вдруг очнулись, и движение – в самый момент завершения текста – возобновилось с новой силой. Здесь впервые в тексте – повеление, императив. Здесь совершенно новый адресат – кучер, ямщик, человек дороги (а вовсе не мы, те, что уже по-домашнему названы «братцы»!). Вместо «счастливого финала» – совершенно новый поворот: мощный импульс, порыв, и – в путь. Ясно только, что сюжет не исчерпан и не может быть исчерпан. Текст завершён лишь тем, что он не может быть завершён. Это создает одновременное ощущение и законченности, и перспективы. С появлением последней строки стихотворения произошло что-то, что заставляет нас переоценить сказанное ранее, и смысл стихотворения теперь предстает уже другим – более противоречивым и более емким. Из одной, относительно простой смысловой плоскости текста мы, совершая смысловое «открытие», выходим в мир многомерный, созданный пересечением и взаимодействием нескольких смысловых и конструктивно-речевых плоскостей – тот мир многозначности как целого, который всегда и создает настоящее искусство.

Куда этот новый путь? Откуда? И как понимать теперь все, сказанное поэтом раньше и, казалось бы, еще до окончания текста понятое нами? Последняя строка не отменяет сказанное прежде, однако в ней опять не хватает указания на то, куда велит герой погонять лошадей – то ли к дому, то ли в «бездомное» пространство дороги. Наконец, неясно, изменилось ли отношение автора к дороге, явно выраженное в первой части.

Если исходить из явно выраженной системы оценок, то дорога действительно в тягость поэту, а единственно желанна жизнь дома, «на месте». В этом

случае указанные скрытые смыслы последней фразы каждый по-своему будут влиять на понимание сюжета стихотворения, т. е. того, какие сферы смыслового пространства по мере развертывания текста «владеют» героем.

Поэтому, представляя смысл текста в соответствии с типами локализации героя (1, 2, 3а и 3б); направлением пути: к дому (А) или от дома (В); наконец, оценками Дома/Дороги на осях желательности/нежелательности: +/- (Н+/R-) и -/+ (R+/H-) и реальности/нереальности дома (Hr+ и Hr-), придется дать по крайней мере следующие трактовки смысла сюжета.

1. В судьбе героя реальна только дорога (исключен вариант 3б), смешные жалобы на нее – бесполезны (одновременно при А и В), а главное – мечты о доме совершенно несбыточны (Hr-). Тогда сюжет, в соответствии с тремя композиционными частями стихотворения, таков:

- бессмысленная и сулящая нелепую смерть *дорога* →
- надежда на обретение *дома*, в мечтах почти уже воплощенная в реальность →
- вновь *дорога* как разоблачение желанной, но мнимой реальности дома, и теперь уже неминуемая смерть впереди.

В таком случае последняя строка – жест отчаяния, а «погоняй» означает лишь, что нужно бежать от несбыточных видений, навсегда распрощаться с надеждой.

2. Герой в состоянии 1 и 2, но дорога, несмотря на трудности пути, ведет не в никуда, не к смерти, а к реальному дому (А). Тогда и дорога, и дом реальны (Hr+), дом желанен (Н+/R-) и остается только преодолеть последний, самый томительный отрезок пути. Возможно, герой в состоянии 2 жалуется на дорогу, находясь где-то на почтовой станции, с ее «телятиной холодной», или же скучает в невольном заключении «где-нибудь в карантине», возможно даже в собственной деревне, но не в желанной Москве. Необходимо только добраться до Мясницкой, до Яра с его роскошными *трюфлями*. В таком случае финальная строка означает жест едва ли не последней надежды достичь дома. Тревожная нота этого «оптимистического» варианта сюжета, однако, заключается в том, что так или иначе пока дом неосуществим. Соответствующий вариант сюжета может быть описан так:

- *дорога* с ее бесконечностью и опасностями, ведущая к смерти, →
- *дом* как одновременно мыслимое и реальное →
- *дорога*, ведущая к *дому*, как спасительный путь.

3. Еще один смысл концовки текста вытекает из реальности дома (Hr+) и локализации За («герой находится дома, однако временно, и необходимо быстрее отправляться в дорогу») и основан на предположении, что дорога из дома возвращает к дому (это «татьянинский» путь, траектория движения, принципиально важная для Пушкина). При такой локализации героя, когда он уже достиг дома и теперь делится с «братцами» радостями своей спокойной, надежной и уютной «личной жизни», трудно объяснить, куда и зачем он вдруг требует *погонять* (разве что «по Мясницкой», но по ней можно лишь *разъезжать*). Значит, дорога вынужденная и герой вернется домой. Последняя строка – жест раздражения невольно отправляющегося в дорогу. Соответствующая трактовка сюжетного смысла:

- *дорога* с ее бесконечностью и опасностями →
- реальная обретенность *дома* →
- вынужденная *дорога из дома ради нового возвращения домой*.

Упомянутая выше возможность локализации 2 как результата неожиданно «парализованного» движения, остановки на дороге, в «пустом» месте, усугубляет драматизм всех трех перечисленных вариантов сюжета. Остановка в пути сопряжена у Пушкина (см., особенно, соответствующие фрагменты «Метели» и «Капитанской дочки») со встречей лицом к лицу с инфернальными силами, духами гибели и хаоса, с *бесами*, заставляющими сбиться с пути (*Сбились мы, что делать нам?..* в «Бесах»), но также и выводящих потерянного из мира хаоса. *Кони стали* – означает временную потерю жизненных ориентиров. Здесь понятны и неразличимость верха и низа, и неперемное при этом переворачивание телеги, в результате чего легко погибнуть «на камнях под копытом, на горе под колесом». Возникающий в «Дорожных жалобах» призрак *злодея с ножом в лесу* – тот же самый «пень или волк», разбойник-оборотень, маячащий («чернеющий») вдали и легко трансформирующийся, например, в *беса/разбойника Пугачева*. Этим актуализируются сакральные коннотации, связанные со значением бездорожья, абсолютной потерянности, вечной смерти. Тогда последняя строка выражает еще и отчаянную

попытку либо вырваться из-под власти сил хаоса, обретя дом и тихое пристанище *среди отческих могил*, либо победить и преобразить хаос на своем пути, как это совершается на уровне сверхсюжета «Капитанской дочери» [см. Векшин, 2001].

4. Но вдруг последняя строка – это решение героя (в положении 1 и 2) миновать дом, оставить мечты о доме и предпочесть дорогу с ее бесконечностью, при том что сама бесконечность, воплощенная в дороге, – гибельная ли, спасительная ли – желанна (R+/H-)? Тогда последняя строка – или жест безысходности, или жест освобождения, или жест «страшного» выбора. В общем эта версия сюжета представляется так:

- *дорога с ее бесконечностью и опасностями* →
- *реальная близость дома* →
- *дорога, минующая дом*, пусть даже опасная и сулящая смерть.

«Кромешная» версия этого сюжета:

- *дорога с ее бесконечностью и опасностями, сулящими «неизъяснимы наслаждения»* –
- *соблазнительное и безысходное однообразие реальной домашней жизни* –
- *дорога прочь от дома*, пусть даже «беззаконная» и сулящая смерть.

Последнее прочтение создает парадокс «анти-текста» в тексте (не включенного инкрустированием, а имплицированного в сюжетно-речевую ткань произведения), открывающего возможность «опрокидывания» первичной модально-авторской концепции сюжета и кардинальной перестройки авторского отношения к описываемым вещам, семантического пространства текста в целом. Действительно, «входя в текст», нельзя пренебречь «основной», объективно выраженной на уровне лирического героя системой оценок: «-» для дороги и «+» для дома; более того, это – важнейшая модальная плоскость текста; но все же – только одна из плоскостей. А поэтический текст – это объем смысла.

Следует заметить, что возможность выхода за пределы первичной системы авторских оценок и ее пересмотра вытекает не только из локализации 3. Даже безотносительно к локусу героя в описываемом топологическом пространстве, можно считать, что автор, находясь в дороге или остановившись (локусы 1, 2) и мысленно

обратившись к дому с его соблазнами, вдруг спохватывается, почти ужаснувшись перспективе домашнего покоя, этой размеренной и оттого не менее однообразной, чем дорога, жизни. Кажется, недаром и синтаксис, и звуковая организация, как мы уже видели, обеспечивают такое объединение и членение речи, которым создаются регулярные синтагматические ряды, образуется даже монотонное, хотя и мажорное течение речи: *О деревне*, | *о невесте...*; *То ли дело* | *рюмка рома*, | *Ночью сон*, | *поутру чай*. А если так, то, по мере рассуждения, герой, поддавшись на некоторое время инерции мысленного живописания перспектив своей домашней жизни, мог вдруг опомниться: бежать, бежать куда угодно, но «только не это». Тогда герой бежит прочь от самого пространства своего воображения, мечты, затягивающей его в болотце удобных мыслей о «недвижной» домашней жизни. (Может быть, не случайно вокалическая последовательность двух заключительных строк образует движение отталкивания: О Е **А Оа** / У **О** – **оА**.) Значит, с учетом перемещения автора из реального пространства в воображаемое и обратно в реальное, уже не зависящего от того, где топологически локализован герой, финальная фраза может означать семантический жест отрезвления, возвращения к реальности: «Меня одурманили и убаюкали мечты и нелепые соблазны, прочь от них в реальность дороги-судьбы». Тогда возможно, что герой вымещает недовольство собой на ямщике или кучере (стоящем, остановившемся или слишком медленно едущем), потому и звучит этот почти грубый и отчаянный окрик – и ему, и самому себе: *Ну, пошел же, погоняй!*..

Предпочтение «безумной смерти» вне дома размеренной и «правильной» жизни в доме – характерная сюжетная линия многих пушкинских текстов. «Беззаконная» радость пустыни, «дикое совершенство» «родимых песен» (ср.: *Что-то слышится родное В долгих песнях ямщика...*), живые мертвецы, славящие «царствие Чумы», «пир чудовищный» не желающих возвращаться в свои дома, наконец – *Есть упоение в бою, и бездны мрачной на краю... и в дуновении Чумы* (ср.: *Иль чума меня подцепит...* и пребывание *где-нибудь в карантине*). А сам юмор «Дорожных жалоб» по поводу «всего, что гибелью грозит» – не есть ли тот дерзкий, мрачный и «беззаконный» юмор «Пира во время Чумы»?..

Таким образом, художественный сверхсмысл последней части-строки как семантически синтезирующей позволяет совмещать в себе диаметрально различ-

ные смыслы и провоцирует одновременно столь различные, даже противоположные толкования текста в целом. На этом уровне толкования снимается категоричность и однозначность оценок Н+/R– и Н+/R+. Вопросы: любит или не любит Пушкин дорогу или что он предпочитает – оказываются по существу неправильными. Нет вещей, о которых Пушкин писал бы, в то же время не дорожа ими. Есть разные дороги, и в них Пушкин вкладывает разный ценностный смысл. Есть по-разному предстающий «дом», и так же разнится его ценностный смысл. Иначе говоря, ключевые символы текста – дом и дорога – предстают как принципиально многозначные, смысл которых предполагает внутреннюю иерархию смыслов.

Искусство, любовь и вера несут свободу. Поэтому выбор искусства всегда не «одно из двух», а тот пресуществляющий сущее сверхсмысл, синтезирующий противоположности, преодолевающий и примиряющий их. Наиболее важным для Пушкина оказывается не дорога и не дом сами по себе, но то движение, внутренняя перспектива, которую открывает та или иная ценность.

Финал стихотворения «Дорожные жалобы», преломляя и преображая все предшествующие последней строке смыслы и оценки, как раз и возводит нас к тому сверхсмыслу, той абсолютной данности, которая соединяет в себе дорогу и дом как вещи неразрывные и абсолютно слиянные в перспективе судьбы. Эта «открытая» концовка в силу своей многозначности одновременно и завершает все подсюжеты стихотворения, и примиряет их между собой, сводя воедино все смысловые и оценочные плоскости текста.

Пережив в 1824 г. мучительный творческий кризис – кризис романтического «кумиротворения», Пушкин навсегда отказался от взгляда на жизнь как систему некоторых «готовых» ценностей. Ведь всякое слово – будь то свобода или поэзия, любовь, дружба – по крайней мере «двулично»; поэт не имеет права пойти, подобно Ленскому, на поводу у этих одурманивающих слов и понятий, возведенных в идеал. Всякая зависимость от результата и цели, всего готового и заранее определенного – губельны для художника (недаром толпа требует от поэта вести ее к цели, учить, исправлять, тем самым пытаясь избавиться от власти его мучительных для сердца слов и подчинить поэта власти «печного горшка»). Спасительны – только движение, только путь и прозреваемая «свободная даль» творческого и нравственного постижения мира.

И чем ближе Пушкин-реалист подходит к постижению некоторой высшей жизненной ценности, тем важнее оказывается для него увидеть ее изнанку, ее чреватое тупиками «обманное» бытие, чтобы не превратить живую и «животворящую» – а потому вечно противоречивую – ценность в мертвый и застывший кумир. Пушкин последовательно и даже дерзко отыскивает «изнаночные» стороны вещей, о которых он говорит, добиваясь того, что из противоречий складывается примиряющая их судьба и вечность. Ведь осознание абсолютного величия смерти заставляет понимать, что, например, и перспективы поэтической славы, и банальный (но по-житейски счастливый) финал судьбы Ленского в статусе рога-ча и «деревенского старожила», и не прозвучавший «животворящий глас» теперь навечно уравниваются и соединены. Кстати, картины несостоявшейся «домашней жизни» Ленского даже по способу изображения очень напоминают «домашние» строфы «Дорожных жалоб». Только на сюжетной поверхности стихотворения домашняя жизнь оценивалась как несомненное благо, а в «Евгении Онегине» описывается с иронией, вполне симметрично иронии по поводу «дорожной смерти» в рассматриваемом стихотворении. Значит, «изнаночная сторона» дома так же легко провоцирует ее ироничное освещение.

Дом – великое искомое едва ли не всей поэзии и самой жизни Пушкина [см. Лотман, 1981, с. 198]. Но чем сильнее владеет Пушкиным эта ценность, тем сильнее оспаривается она, «проверяется на прочность» и вовсе не уничтожается, а утверждается в своей противоположности – в идее Дороги.

Теперь, кажется, мы имеем возможность указать на некоторый абсолютный сюжет «Дорожных жалоб», сверхсюжет стихотворения, фокусирующий и примиряющий в себе все его частные и «несогласные друг с другом» сюжеты. Его формулировка будет построена исходя из композиционного и смыслового членения текста на тезис – антитезис – синтез. Однако и тезис, и антитезис должны быть представлены здесь и в своей «основной», и в своей «изнаночной» части.

Сверхсюжет стихотворения может быть представлен следующим образом:

ДОРОГА как путь, ведущий в тупик бессмысленной смерти, в против-
вовес нормальной жизни /

ДОРОГА как рискованное, безумное, а потому дающее жизнь пред-
приятие



ДОМ и созидание дома как единственная опора и спасение от мировой бессмыслицы, в противовес дороге /

ДОМ как слишком закономерное и ведущее в тупик обывательской замкнутости существование;
дом как затухание жизни



ВЕЧНОСТЬ как ПУТЬ, становящийся ДОМОМ,
несущий в себе дом /

ВЕЧНОСТЬ как ДОМ, становящийся ПУТЕМ,
несущий в себе путь /

СУДЬБА как ЦЕЛОЕ, как область примирения противоречий.

Последняя строка – тот сверхсюжетный шаг, который преобразует смысл предыдущих шагов и дает основания видеть в нем всеобъемлющий смысловой синтез стихотворения. Одновременно ни один из организующих текст сюжетов формально не становится доминирующим, ни одна из точек зрения не побеждает другую, ни одна из частей смыслового пространства не «забирает» себе героя целиком. Именно здесь, переходом на уровень сверхсюжета, формируется сложная иерархическая аксиология Пушкина.

«Слащавая всеприемлемость для Пушкина не характерна» [Томашевский, 1990, с. 71]; избранные в рамках поверхностных сюжетов и противоречащие друг другу жизненные ценности не соединяются в одной плоскости и не предпочитается одна другой, но утверждаются как неотъемлемые части судьбы автора; создается ситуация конверсивного принесения в жертву одной ценности ради другой и в итоге принесения в жертву обеих ценностей ради бесконечного пути, пути жертвенного участия, открывающего герою и всему, что становится его судьбой, спасение перед лицом вечности¹.

Потому-то герой и обладает жизнью, что способен перемещаться «вертикально», совершая путь жертвенного духовного восхождения, а «играющий», опрокидывающий утилитарную логику текст несет животворящую силу, дающую свободу и радость ничем не стесненного овладения жизнью в ее противоречивой целостности и победы языка над небытием.

¹ В этом смысле значительна и следующая формулировка Б.В. Томашевского: «Пушкин... в своем творчестве осуществил преодоление морально оценочных границ между добродетелью и пороком» [Томашевский, 1990, с. 72].

ВЫВОДЫ

Строение звуковой последовательности воздействует на формирование семантики текста и направляет его. Факторы линейно-жестовой и репрезентативно-экстериоризирующей индексации-предикации действуют в процессе порождения стихотворного текста, отбора и утверждения речевых вариантов. При этом важнейшим транслятором функций звукового повтора в область сюжетной и в целом семантической организации стихотворения является синтаксис.

Наблюдения за процессом отбора вариантов при создании стихотворения у Пушкина позволяют видеть, как теснят друг друга попеременно смыслы и слова и как из этой борьбы вырастает нечто новое, не предсказанное и не предписанное началом, но вырастающее из фиксируемых исходными вариантами рукописи ключевых звуковых жестов и поэтических пропозиций.

Осознанное художником как законченное, поэтическое произведение, есть момент преодоления раздельности, момент достижения равновесия и синтеза двух полюсов существования – предикативной пластики (линий, изгибов) души и речи, с одной стороны, и системы актантных точек – слов и вещей как «действующих лиц», с другой. В процессе творчества прямо или опосредованно точки соединяются звукоассоциативными линиями, ребра – плоскостями. Линии и плоскости текста, образуемые звуковым повтором, становятся здесь линиями и плоскостями смысла, который реализуется как движение, переход, преодоление границ между словами/вещами, как наведение мостов между опорами-актантами с помощью многоуровневой системы предикаций.

Процесс создания текста проявляется как непрерывная реализация некоторого доминантного принципа текстообразования (очевидно, бессознательно предпочитаемого), который воплощается, в частности, техникой звуковой организации. В качестве определяющих в процессе порождения стихотворения у Пушкина выступают линейно- и системно-доминантная стратегии текстообразования, где звуковой повтор играет разную роль. В первом случае он возникает, обычно на самой ранней стадии, как элемент эмбриональной поэтической предикации, как звуковой субстрат отправного ритмико-синтаксического жеста,

задающего лейтмотив и направление дальнейшей переработки и развертывания текста. Во втором случае он действует как средство объединения речевых единиц в рамках первичной поэтической пропозиции, с последующей ее речевой реализацией в той или иной модели речевой последовательности, поиск которой он также во многом задает.

Изобразительные возможности звукового повтора вытекают прежде всего из его структурных синтагматических особенностей, они связаны с характером взаимодействия открытых и закрытых рядов текста, основное предназначение которых – через синтаксис и синтагматику слова обеспечивать «разгоны» и «торможения» в развертывании речи. Непосредственная звукоизобразительность проявляется эпизодически и не является для звуковой организации функционально определяющим началом.

Активную роль в тексте играет способность символа составлять центр вербальной звукоассоциативной сети, хранимой языковым сознанием автора как носителя культуры. Так, звуковая «энергетика» символа *ворон* позволяет устанавливать его актуальные символические связи, а звуковые контрасты и соположения оказывают влияние на формирование актантной модели текста – композиции его предметов и персонажей. Имена, ассоциированные с символом в звуковом отношении (*ворон – воронья; ворон – сокол; кобылка – хозяйка; обед – убит* и др.) образуют семантически актуализируемую систему со- и противоположений.

Эквифонические и метафонические звуковые структуры реализуют свою противопоставленность в тексте во взаимодействии с другими уровнями речевой организации произведения, через синтагматику слова, предложения, строение актуально-синтаксических и стиховых единств. Такое взаимодействие наблюдаем в организации стихотворения Пушкина «Дорожные жалобы», где метафония, организуя регулярные синтагматические целые, не создает существенных «торможений», а напротив, работает на усиление действия открытых структур, которые, в свою очередь, непосредственно поддерживает эквифония. Открытость ряда оказывается сильнее даже там, где другими средствами (в том числе структурой звукового стяжения-суммирования в слове *дома*) создается ожидание завершен-

ности, резко преодолеваемое последней строкой, вновь организованной как открытая последовательность.

Так звуковая организация, консолидируя и членя речевую последовательность, выступая как предидирующее экстрасегментное средство, оказывается фактором композиционной организации произведения, а опосредованно – способом формирования его сюжетного пространства и семантического пространства текста в целом. Звуковой повтор перераспределяет синтагматические связи текста, а вследствие этого модифицирует парадигматику, направляет «лепку смысла», в конечном итоге давая возможность оформить творимый текст как открытое, устремленное за пределы самого себя пластическое и смысловое целое.

Заключение

Догадка современной философии языка о том, что в случае звуковых повторений говорящий и пишущий вовлекаются в некий альтернативный способ языкового существования, что логика звуковой организации текста, прежде всего поэтического, выступает своеобразным выражением самопреодолевающей силы языка, едва ли не саморазрушительной анти-логики, альтернативной семиотики с узаконенным разрывом планов выражения и содержания, означающего и означаемого, – небеспочвенна. Подавленный утилитарностью, «обезличенный» социально-адаптивной прагматикой «практический язык», как только звуковые ассоциации и звуковые повторы набирают самостоятельную организующую силу, начинает и в самом деле действовать в «нетипичном» ключе. «Телесность» слова здесь соединяется с его бесконечной «разомкнутостью», перспективой действия в данный момент ради данного человека, чему служит принципиальная вариативность и варьируемость знака и знаковой цепи.

Считать, что инструментарий лингвистического мышления не способен прояснить хотя бы некоторые стороны механизма звуковых повторений как источника текстообразования, – значит отдать область фоностилистики текста, композиционной и функциональной фоники письменной речи, на откуп, в лучшем случае, «метафизической» литературной критике. «Исчезновение» языковой формы при сохранении языковой материи, ее способность к бесконечной и разрушающей смысл мимикрии – мнимость. Звуковой уровень языка, наиболее независимый от непосредственного смысловыражения, именно в творимом тексте приобретает не роль служебную и не роль «подпевалы» свободному от нее смыслу, а становится основой механизма «поиска смысла», обращенного к внутренней природе человека и приобщающего уникально-личностное автора к уникально-личностному читателя. Такое приобщение не может быть основано на невнятном, нечленораздельном «бормотании» о своем, но обеспечивается актуализацией тех слоев языковой способности, которые обнаруживают в строении языка и «строй души», и строй культуры.

Поэтический текст как, вероятно (если не считать молитвословных текстов), единственный полноценный результат и инструмент смыслопорождения, – не исключение из правил языкового употребления, а концентрат тех наиболее важных, сущностных по отношению к природе человека свойств языка, которые утрачиваются им в других случаях, в силу его социализации и неизбежной стандартизации. Поэтому для лингвистики всегда будет оставаться актуальной задача поиска наиболее гибкой методики анализа средств звуковой организации текста, речевых способов высвобождения звука из-под власти типизированных смыслов, способов возвращения языка к тому, с чего он начался и в чем его основное человеческое, нравственное назначение.

Конечно, поиск адекватного аппарата описания звуковой организации текста сопряжен с неизбежными трудностями. Главная из них – достижение того уровня гибкости в выделении носителей звукового повтора и его функциональной интерпретации, которая бы соответствовала предельно гибкой природе самого объекта. Тем не менее некоторые из них оказываются преодолимыми, если исключается атомизирующее и механически суммирующее звук описание, отклоняются представления об орнаментальном и «аккомпанирующем» назначении звуковых повторов ради уяснения их синтагматических, позиционных характеристик, акцентируются конфигуративная, пластическая сторона повтора, его экстрасегментно-организующая и индексально-экстериоризирующая функции.

Проведенное исследование – попытка вербализовать в научном, лингвистическом дискурсе представления о функциональных «задатках» звукового повтора как средства организации текста, причинах и принципах, на основе его рассмотрения как линейной упорядоченной, роли «цепных реакций», взаимозависимости и взаимодействия единиц синтагматики при порождении и построении текста, делающих его произвольным, мотивированным знаком высшего порядка. Внимание было сосредоточено на таком описании звуковых повторов, которое помогало бы в первую очередь уяснить, что же именно является предметом повторения и, в конечном счете, служит простейшим средством текстообразования. Другой стороной исследования были способы звукового ассоциирования речевых единиц в их функциональной перспективе.

У этой работы есть сквозная, любимая автором мысль: с точки зрения звуковой организации текст – не россыпь отдельных элементов, а непрерывность.

Поэтому, чтобы понять, как звуковой повтор организует текст, нужно пронаблюдать, что в нем за чем следует, какие комбинации он образует. И еще: смысл не передается звуковым повтором, но восприятие текста и формирование смысла направляется им.

Изложенная в этой работе версия теории звукового повтора – опыт систематизации наблюдений и представлений о фонике («звукописи», «инструментовке», «эвфонии») в рамках единой «слоγοцентрической» модели звуковой организации текста. Рассмотренный материал и полученные результаты говорят о роли слогового строения не только как основной формы существования звуковой материи, но и как начала, определяющего действие специальных звуковых средств и стратегий текстообразования. Введенное понятие фоносиллабемы как элементарной звукоассоциативной единицы речи, простейшего звена звукового повтора, рассмотрение звуковых построений в двух основных синтагматических формах – эквифонии и метафонии – позволили увидеть в звуковом повторе инструмент гранулирования звуковой материи текста, способ кристаллизации звукового потока, с дальнейшим превращением звуковых гранул текста в его синтагматические и семантические операторы. Это, в свою очередь, дало возможность систематизировать и уточнить смысл таких традиционных понятий теории текста, как аллитерация, ассонанс, рифма, описать фонотактику разнообразных приемов звуковой организации текста, как широко известных, так и малоисследованных, – тавтограммы, звукового растяжения и стяжения слов и словосочетаний, спунеризма, палиндрома; особо, в качестве контурных средств текста, – приемов поэтико-деривационного анализа слова, основанных на импликации и контаминации звуковых форм, – параномазии, анаграммы и др.

Конечно, назвать и классифицировать – задача, всегда чреватая новой догматикой там, где наиболее существен диктат индивидуально-творческого, судьбы говорящего и ее переживаемого момента, того, что составляет индивидуальную «внутреннюю форму текста». Однако объективировать ее, как и вообще воскресить и воспринять, невозможно, минуя синтагматические и композиционные русла «течения смысла», звуковую и ритмико-синтаксическую пластику речи.

Проведенный анализ звуковой организации пушкинских стихотворений в динамике отбора вариантов, наблюдения над соотношением композиционно-звуковой и семантической организации текста позволяет говорить о существовании типичных

(по крайней мере, для данного писателя) стратегий порождения текста, выражающихся в типичных способах отбора и предпочтения звуковых форм, активности звукоассоциативных связей символа, определяющей роли взаимодействия открытых и закрытых структур, непосредственно мобилизующих функциональные свойства эквифонии и метафонии в речевой организации стихотворения. Звуковой повтор предстает как инструмент текстообразования, реализующий свою функциональную перспективу не непосредственно (не через иконические, изобразительные свойства, проявляющиеся лишь эпизодически), а опосредованно. Важнейшими трансляторами звуковой организации текста в область смысла выступают морфемно-словообразовательная, лексическая и, особенно, синтаксическая структура произведения. Благодаря возможностям членения, объединения и выделения речевых единиц, реализации экстрасегментно-организующей функции, звуковой повтор оказывает существенное влияние на формирование и восприятие композиции текста, организацию его сюжетного пространства, семантического пространства в целом.

Основные выводы этой работы содержатся в заключительных частях глав, и сказанным можно ограничить заключительные обобщения.

Конечно же, установка на обращенность сделанных наблюдений в области фонотактики текста, строевых единиц и приемов звуковой организации к изучению отдельного текста в единстве его речевого строения и смысла не могла быть даже в относительной полноте реализована в рамках данной работы. Изучение жанровых и индивидуально-стилевых различий текстов с точки зрения правил и функций звукового повтора – задача отдельных исследований, многие из которых давно и успешно ведутся и в России, и за рубежом. Но если работа поможет сопоставить используемые методы изучения идиостилей, проверить и уточнить получаемые данные, то она уже имеет смысл. К тому же, необходимо дальнейшее сближение фоностилистики художественных и нехудожественных текстов. То особое внимание, которое было уделено звуковой организации пословиц, скороговорок, народно-ярмарочных «пустоговорок», с одной стороны, и технике звукового развертывания текста в стихотворениях А.Пушкина – с другой, возможно, сделает более очевидными формы и функции звуковых приемов как в новейшей поэзии, так и современном народном остроловии, практике языковой игры в сферах креативного текстообразования и фразообразования «на заказ».

Дальнейшее фоностилистическое исследование текста, несомненно, потребует более подробного изучения фонетических качеств элементов, образующих фоносиллабему. Необходим более последовательный учет фактора слоговой длины и интонационной позиции близкозвучных элементов текста. Особого внимания заслуживает распределение звуковых повторов на фоне актуально-синтаксической организации высказывания. Если удастся выработать методику объективной регистрации функционального веса звуковых повторов в конкретном тексте, появится возможность проверить и уточнить сделанные наблюдения экспериментальным путем, оценить их с позиций психолингвистики, а также разработать способы формализации правил звукового повтора для автоматической обработки текста.

Если материал и выводы этой работы, став предметом обсуждения, приблизят к системному изучению и описанию текста с учетом принципов его фонотактики, помогут исследователю и читателю вообще «настроить» слух на восприятие семантики текста через призму его звуковой пластики, то ее цель можно считать достигнутой. Всякий новый шаг на пути исследования иррациональных форм текстообразования с помощью научной логики – и плод заблуждений, и шаг к новым поискам и заблуждениям. И все же «перспективизм», заданный как принцип наблюдения в этой работе, с одной стороны, а с другой – внимание к конкретным, простейшим единицам звукового повтора, формам комбинирования, распределения и ассоциации звуковых элементов в речевой цепи, возможно, помогут наметить путь от звука к смыслу целого текста и в итоге лучше понять человека, движимого словом и творящего слово.

Приложение

Источник «Шотландской баллады» А. Пушкина и ее современный перевод

THE TWA CORBIES

As I was walking all alane,
 I heard twa corbies making a mane;
 The tane unto the t'other say,
 "Where sall we gang and dine to-day?"
 "In behint you auld fail dyke,
 I wot there lies a new slain knight;
 And naebody kens that he lies there,
 But his hawk, his hownd, and lady fair.
 "His hound is in the hunting gane,
 His hawk to fetch the wild-fowl hame,
 His lady's ta'en another mate,
 So we may mak our dinner sweet.
 "Ye'll sit on his white hause-bane,
 And I'll pike out his bonny blue enn;
 Wi ae lock o his gowden hair
 We'll theek our nest when it grows bare.
 "Mony a one for him makes mane,
 But nane sall ken where he is gane;
 Oer his white banes, when they are bare,
 The wind sall blaw for evermair."

ДВА ВОРОНА *(пер. О. Румера)*

Намедни, по полю бродя,
 Двух воронов подслушал я:
 Прокаркал одному другой:
 "Где отобедаем с тобой?"
 Вдали ты видишь ров? Лежит
 В нем рыцарь, только что убит.
 Известно это лишь жене,
 Псу, соколу его и мне.
 За дичью пес пустился в лес,
 А сокол в облаках исчез,
 Жена же к ночи ждет дружка,
 Нам будет трапеза сладка.
 Ты на затылок белый сядь,
 А я глаза примусь клевать;
 Насытись, волосом златым
 Свое гнездо мы устелим.
 И не узнают никогда,
 Куда исчез он без следа,
 Лишь будет веять суховой
 Над грудой тлеющих костей".

Список источников примеров

1. [Аввакум.] Житие протопопа Аввакума, им самим написанное и другие его сочинения / Ред., вступ. ст. и коммент. Н.К. Гудзия. – М.: ЗАО «Сварог и К», 1997. – 493 с.
2. Алданов М.А. Святая Елена, маленький остров: Роман. Убийство Урицкого: Исторический этюд. – М.: Современник, 1991. – 111 с.
3. Английская и шотландская народная баллада: Сб. / Сост. Л.М. Аринштейн; на англ. языке, с параллельным русским текстом. – М.: Радуга, 1988. – 512 с.
4. Астафьев В.П. Весёлый солдат // Новый мир. – 1998. – № 5, 6.
5. Астафьев В.П. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Мол. гвардия, 1991.
6. Ахматова А. Сочинения: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1987.
7. Бальмонт К.Д. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1969. – 610 с. – (Б-ка поэта. Большая сер., 2-е изд.).
8. Батюшков К.Н. Полн. собр. стихотворений. – М.-Л.: ГИХЛ, 1960. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
9. Белый А. Воспоминания: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1990.
10. Белый А. Сочинения: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1990.
11. Библер В.С. Сократ и Кратос // АРХЭ: Труды культурологического семинара / Под ред. В.С. Библиера. Вып. 3. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1998. – 384 с.
12. Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.-Л.: ГИХЛ, 1960.
13. Бродский И. Собр. соч.: В 7 т. – СПб.: Пушкинский фонд, 2001.
14. Брюсов В.Я. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1961. – 910 с. – (Б-ка поэта. Большая сер., 2-е изд.).
15. Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худож. лит, 1987.
16. Васильев П. Сочинения. Письма / Сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. С.С. Куняева. – М.: Эллис Лак 2000, 2002. – 896 с.
17. Великорусские заклинания: Сб. Л.Н. Майкова / Послесл., примеч. и подгот. текста А.К. Байбурина. – 2-е изд., испр. и доп. – СПб.: Изд-во Европ. Дома, 1994. – 215 с.
18. Витухновская А. Чёрная икона русской литературы: Сб. стихов и прозы. – М.: Ультра-Культура, 2005. – 432 с.
19. Вознесенский А. Дубовый лист виолончельный: Избранные стихотворения и поэмы. – М.: Худож. лит., 1975. – 604 с.
20. Высоцкий В. Поэзия и проза. – М.: Книжн. палата, 1989. – 447 с.
21. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 6 т. – М.: ГИХЛ, 1959.
22. Городецкий С. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1974. – 624 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).

23. Горький М. Полн. собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1973.
24. Гумилев Н.С. Собр. соч.: В 3 т. – М.: Худож. лит., 1991.
25. Даль В. Толковый словарь живаго великорускаго языка – Спб., М.: Издание книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1882. (репринт: М.: Терра, 1994).
26. Даль В.И. Пословицы русского народа: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1984.
27. Державин Г.Р. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста, общ. ред. Д.Д. Благого; Примеч. В.А. Западова. – 2-е изд. – Л., 1957. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
28. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л.: Наука, 1972.
29. Драгунский В. Избранное. Повести и рассказы. – М.: АСТ, Астрель, 2000. – 592 с.
30. Древние Российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым / АН СССР; Подгот. А.П. Евгеньевой, Б.Н. Путилова. – 2-е доп. изд. – М.: Наука, 1977. – 488 с. – (Лит. памятники).
31. Евтушенко Евг. Избр. произв.: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1975.
32. Ефремов Г. Апостол случайного слова: Стихи // Дружба народов. – 2001. – № 8.
33. Жданов Ив. Место земли: Книга стихов. – М.: Мол. гвардия, 1991. – 112 с.
34. Жданов Ив. Неразменное небо: Книга стихотворений. – М.: Современник, 1990.
35. Заходер Б.В. Избранное: Стихи, сказки, переводы и пересказы. – М.: АСТ, 2003. – 686 с.
36. Зимин В.И., Спирин А.С. Пословицы и поговорки русского народа: Объяснительный словарь. – М.: Сюита, 1996. – 544 с.
37. Иванов В.И. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1978. – 560 с. – (Б-ка поэта. Малая сер.).
38. Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения. – М.: Согласие, 1993. – 656 с.
39. Иванов Е.П. Меткое московское слово. – 3-е изд. – М.: Моск. рабочий; 1989. – 320 с.
40. Катенин П.А. Избр. произв. – М.-Л.: Сов. писатель, 1965. – 744 с.
41. Кенжеев Б. Невидимые. – М.: О.Г.И., 2004. – 206 с.
42. Кибиров Т. Буран // Граждане ночи: Неизвестная Россия. – М.: СП «Вся Москва», 1990. – С. 37–48.
43. Кибиров Т. Стихи. – М.: Время, 2005. – 856 с. – (Поэтическая библиотека).
44. Кирсанов С. Избр. произв.: В 2 т. – М.: Гослитиздат, 1961.
45. Ключев Н.А. Белая Индия. – М.: ИД «Летопись-М», 2000. – 447 с.
46. Крученых А. Стихотворения. Поэмы, романы, опера / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. С.Р. Красицкого. – СПб.: Академический проект, 2001. – 480 с. – (Новая б-ка поэта. Малая сер.).
47. Кузмин М.А. Избр. произв. – Л.: Худож. лит., 1990. – 576 с.

48. Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. Т. 1. – М.-Л.: Гослитиздат, 1947.
49. Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. / АН СССР. – М.; Л., 1950–1983.
50. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. – М.: Ладомир, 1994. – 544 с.
51. Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1990.
52. Маршак С.Я. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Худож. лит., 1969.
53. Матвеева Н., Киуру И. Мелодия для гитары. – М.: Аргус, 1998. – 416 с.
54. Маяковский В.В. Избр. соч.: В 2 т. – М.: Худож. лит., 1981.
55. Межиров А.П. Артиллерия бьет по своим: Избранное. – М.: Зебра Е, 2006. – 626 с.
56. Межиров А.П. Прощание со снегом. Книга стихов. – М.: Сов. писатель, 1964. – 115 с.
57. Микушевич В.Я. Времена века // Комментарии. – № 10. – <http://www.screen.ru/vadvad/Ktmain.htm>
58. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 кн. – М.: МП Б-ка «Моск. Новости», 1992.
59. Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2000.
60. Некрасов Н.А. Полн. собр. стихотворений: В 3 т. – Л.: Сов. писатель, 1976. – (Б-ка поэта. Большая сер., 2-е изд.).
61. Никитин И.С. Полн. собр. стихотворений. – М.-Л.: Сов. писатель, 1965. – 613 с. – (Б-ка поэта. Большая сер., 2-е изд.).
62. Одоевцева И. Избранное. – М.: Согласие, 1998. – 960 с.
63. Окуджава Б. Стихотворения. – М.: Сов. писатель, 1984. – 272 с.
64. Ончуков, 1911: Северные народные драмы: Сб-к Н.Е. Ончукова. – СПб.: Типогр. А.С. Суворина, 1911. – 142 с.
65. Памятники литературы Древней Руси: В 12 кн. – М.: Худож. лит., 1980–1994.
66. Пастернак Б.Л. Собр. соч.: В 5 т. / Сост., подгот. текста и коммент. В.М. Борисова и Е.Б. Пастернака. – М.: Худож. лит., 1991.
67. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 17 т – М.: Воскресенье, 1997.
68. Ремизов А. Крестовые сестры // Ремизов А. Собр. соч. Том 4. – М.: Русская книга, 2002.
69. Розанов В. Паскаль // Человек. – 2001. – № 3 – <http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/ECCE/PASCAL.HTM>
70. Рубцов Н. Звезда полей: Собр. соч.: В 1 т. / Сост., подгот. текстов, прил. и коммент. Л.А. Мелковой. – М.: Воскресенье, 2001. – 672 с.
71. Русская демократическая сатира XVII в. / Подгот. текстов, ст. и коммент. В.П. Адриановой-Перетц. – 2-е изд. – М.: Наука, 1977. – (Лит. памятники).
72. Русский ассоциативный словарь. В 2 т. / Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов. – М.: АСТ, 2002.
73. Русский эротической фольклор: Песни. Обряды и обрядовый фольклор. Народный театр. Заговоры. Загадки. Частушки / Сост., науч. редактирова-

- ние А. Топоркова. – М.: Ладомир, 1995. – 647 с.
74. Сборник пословиц русского языка / Сост. В. Танчук. – Нью-Йорк, 1986. – 193 с.
75. Северянин И. Стихотворения и поэмы. 1918–1941 / Сост., послесл. и примеч. Ю. Шумакова. – М.: Современник, 1990. – 493 с. – (Феникс. Из поэтич. наследия XX в.).
76. Соколов, Саша. Палисандрия. – СПб.: Симпозиум, 1999. – 432 с.
77. Соколов, Саша. Школа для дураков. Между собакой и волком. – М.: Огонек-Вариант, 1990.
78. Солженицын А.И. Собр. соч.: В 9 т. – М.: Терра, 1999.
79. Сологуб Ф. Стихотворения / Сост. М. Дикман. – Л.: Сов. писатель, 1975. – (Б-ка поэта. Большая сер., 2-е изд.).
80. Стругацкий А.Н., Стругацкий Б.Н. Собр. соч.: В 11 т. Т. 4: 1964–1966 гг. – Донецк: Сталкер, 2004. – 620 с.
81. Гарковский А. Стихи и рассказы // Новый мир. – 1987. – № 5. – С. 24–36.
82. Твардовский А.Т. По праву памяти // Новый мир. – 1987. – № 3. – С. 190–205.
83. Твардовский А.Т. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3: Дом у дороги. Стихотворения. За далью даль. – М.: Гослитиздат, 1959.
84. Тихонов Н. Избранное. Стихи и поэмы. – М.: Сов. писатель, 1948. – 350 с.
85. Толстой А.К. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Т. 1: Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1984. – 640 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
86. Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 12 т. – М.: ГИХЛ, 1958.
87. Третьяковский В.К. Избр. произв. / Вступ. ст. и подгот. текста Л.И. Тимофеева; Примеч. Я.М. Страчкова. – 2-е изд. – М.; Л., 1963. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
88. Тютчев Ф.И. Лирика: В 2 т. – М.: Наука, 1965.
89. Фет А.А. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост. и примеч. Б.Я. Бухштаба. – 3-е изд. – Л.: Сов. писатель, 1986. – 752 с. (Б-ка поэта. Большая сер.).
90. Флоровский Г., прот. Пути русского богословия / Предисл. прот. И. Мейендорфа. – 3-е изд. – Paris: YMCA-PRESS, 1983. – 600 с. – (Репринт: Киев: Изд-во «Путь к истине», 1991).
91. Фольклорный фонд им. В.Н. Морохина / Нижегородский гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского, кафедра русской литературы XX в. – <http://www.unn.ru/rus/f9/fond/index.html>
92. Хаецкая Е. Священный поход // Хаецкая Е. Сочинения: В 5 т. – Т. 1. – М.: Терра, 2003. – 528 с.
93. Хармс Д. Малое собр. соч. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 864 с.
94. Хлебников В. Творения. – М.: Сов. писатель, 1986. – 736 с.
95. Ходасевич В.Ф. Стихотворения. – Л.: Сов. писатель, 1989. – 464 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).

96. Цветаева М.И. Собр. соч.: В 7 т. – М.: Эллис Лак, 1995.
97. Цветов Вл. Дон Иниго Лопес ди Оньяс де Рекардо Лойола // История. – 2003. – № 32 – Издательский дом «Первое сентября». – <http://his.1september.ru/index.php>
98. Частушки: Сборник / Сост. Ф.М. Селиванова. – М.: Сов. Россия, 1990. – 654 с.
99. Чентемиров Р. Коробочка. – <http://www.proza.ru/author.html?rchentemirov>
100. Чичибабин Б. Колокол. Стихи. – М.: Сов. писатель, 1991. – 272 с.
101. Чуковский К.И. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худож. лит., 1966–1969.
102. Шаламов В.Т. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Терра-Книжный Клуб, 2004.
103. Языков Н.М. Стихотворения и поэмы. – Л.: Сов. писатель, 1988. – 591 с. – (Б-ка поэта. Большая сер., 3-е изд.).
104. Chants populaires des Frontieres Meridionales de l'Ecosse. T. 4: Ballades Romanesques (Suite) / par Scott, W. ; Artaud, M. (Trad.). – Paris : Gosselin, 1826. – 186 p.
105. Shakespeare, W. Romeo and Juliet / Ed. A. R. Braunmuller, S. Orgel. – London: Penguin Classics, 2000. – 176 p. (The Pelican Shakespeare).
106. Рое Е.А. Poems/Стихотворения. – М.: Радуга, 1988. – 416 с.
107. Ресурсы Всемирной сети Интернет. Поисковая система «Яндекс» – www.yandex.ru
108. Ресурсы Всемирной сети Интернет. Поисковая система «Google» – www.google.com
109. Ресурсы Всемирной сети Интернет. Материалы Машинного фонда русского языка – <http://cfri.ru>

Список сокращений

- ЕО – «Евгений Онегин»;
- КД – «Капитанская дочка»;
- Л. – М.Ю. Лермонтов;
- Манд. – О.Э. Мандельштам;
- МВ – «Медный всадник»;
- П. – А.С. Пушкин;
- Паст. – Б.Л. Пастернак;
- Посл. – пословица;
- РАС – Русский ассоциативный словарь (см. библиографию);
- ФК – фоносиллабический комплекс;
- ФС – фоносиллабема;
- ФЦ – фоносиллабическая цепь.

Список использованной литературы

1. Аванесов Р.И. Русская литературная и диалектная фонетика. – М.: Просвещение, 1974. – 288 с.
2. Аверинцев С.С. Поэзия Вячеслава Иванова // Вопросы литературы. – 1975. – № 8. – С. 145–192.
3. Аверинцев С.С. Ритм как теодицея // Новый мир. – 2001. – № 2. – С. 203–205.
4. Александровская Л.Н. Фоностилистический анализ газетного стиля текста // Стилистические функции единиц разных уровней языка. – Красноярск, 1985. – С. 107–113.
5. Алиева Н.Ф. Слова-повторы и их проблематика в языках Юго-Восточной Азии (Вместо предисловия) // Языки Юго-Восточной Азии: Проблемы повторов. – М., 1980. – С. 3–22.
6. Амроян И.Ф. Типология цепевидных структур. – Тольятти: Междунар. академия бизнеса и банковск. дела, 2000. – 124 с.
7. Анашкина И.А. Аксиология звучащего текста как артефакта культуры: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – М., 1996. – 47 с.
8. Анненский И.Ф. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – 680 с.
9. Антипова А.М. Направления исследований по речевому ритму в современной лингвистике // Проблемы фонетики и фонологии. – М., 1986. – С. 3–11.
10. Античные риторика: Собрание текстов, статьи, комментарии / Под ред. А.А. Тахо-Годи. – М.: Изд-во МГУ, 1978. – 351 с.
11. *Античные теории, 1996: Античные теории языка и стиля (Антология текстов) / Под ред. О.М. Фрейденберг. – СПб.: Алетейя, 1996. – 363 с. (1-е изд. – М.-Л.: Соцэкгиз, 1936).*
12. Аристотель. Риторика. Кн. III. / Пер. С.С. Аверинцева // Аристотель и античная литература. – М., 1978. – С. 164–229.
13. Артюшков А. Стихovedение: Качественная фоника русского стиха. – М.: Всерос. союз поэтов, 1927. – 106 с.
14. Архипова А.С., Минлос Ф.Р. Формальные закономерности в сочетаниях имен // Именослов: Заметки по исторической семантике имени. – М.: Индрик, 2003. – С. 258–266.

15. Баевский В.С. Стих русской советской поэзии. – Смоленск: Смол. ПИ, 1973. – 145 с.
16. Баевский В.С. Фоника стихотворного перевода: анаграммы // Проблемы стилистики перевода. – Смоленск, 1976. – С. 41–50.
17. Баевский В.С. Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 336 с.
18. Баиндурашвили А.Г. Некоторые характерные особенности речевого знака в аспекте реальности бессознательного психического // Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования. – Тбилиси, 1978. – Т. 3. – С. 187–198.
19. Баран Х. Анализ стихотворения Хлебникова «Весеннего Корана...» // Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. Сборник. – М., 1993. – С. 77–96.
20. Барт Р. Лингвистика текста // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. – М.: «Прогресс», 1978. – С. 442–449.
21. Барт Р. S/Z. – М.: Ad Marginem, 1994. – 303 с.
22. Барулин А.Н. Функции аллитерации в элегии В.А. Жуковского «Море» // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. – М., 1999. – С. 696–714.
23. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – С. 361–373.
24. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
25. Бахтин М.М. Проблема текста // Бахтин М.М. Собр. соч: В 7 т. – Т. 5. – М.: Русские словари, 1996. – С. 306–326.
26. Башляр Г. Мгновение поэтическое и мгновение метафизическое // Башляр Г. Новый рационализм. – М.: Прогресс, 1987. – С. 347–353.
27. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Изд-во гуманитар. лит., 1998. – 268 с.
28. Беликов В.И. Продуктивная модель повтора в русском языке // Russian Linguistics. – 1990. – Vol. 14. – P. 81–86.
29. Беликов В.И., Крысин Л.П. Социолингвистика: Учеб. для вузов. – М.: РГГУ, 2001. – 438 с.

30. Белоногов Г.Г., Фролов Г.Д. Эмпирические данные о распределении букв в русской письменной речи // Проблемы кибернетики. – М., 1963. – Вып. 9. – С. 287–305.
31. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник»: Исследование. – М.: Федерация, 1929. – 280 с.
32. Белый А. Мастерство Гоголя. – М.-Л.: Гослитиздат, 1934. – 321 с.
33. Белый А. О ритмическом жесте // Труды по знаковым системам. 12: Структура и семиотика художественного текста / Отв. ред. Ю. Лотман. – Тарту, 1981. – С. 132–139.
34. Береговская Э.М. К теории фигур: Семантико-функциональная характеристика хиазма // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. – Т. 43. – № 3. – 1984. – С. 227–237.
35. Бернштейн С.И. Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика». Сб. 3. («Временник отд. словесных искусств ГИИИ»). – Л., 1927. – С. 25–44.
36. Бернштейн С.И. Стих и декламация // Русская речь. Новая серия. I. – Л., 1927. – С. 7–41.
37. Бернштейн С.И. Опыт анализа словесной инструментовки: (Первая строфа стихотворения Тютчева «Сумерки») // Поэтика. Сб. 5. – Л., 1929. – С. 156–192.
38. Бернштейн С.И. Маяковский – чтец // Говорит СССР. – М., 1936. – № 4. – С. 47–52.
39. Бернштейн С.И. Голос Блока / Публ. А. Ивича и Г. Суперфина // Блоковский сборник. [Вып.] II: Труды Второй науч. конф., посвящ. изучению жизни и творчества А.А. Блока. – Тарту, 1972. – С. 454–525.
40. Библер В.С. Понимание Л.С. Выготским внутренней речи и логика диалога // Методологические проблемы психологии личности. – М., 1981. – С. 117–134.
41. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1991. – 413 с.
42. Библер В.С. Национальная русская идея? – Русская речь! Опыт культурологического предположения // Октябрь. – 1993. – № 2. – С. 155–183.
43. Библер В.С. Ю.М. Лотман и будущее филологии // Лотмановский сборник 1. – М., 1995. – С. 278–285.
44. Блинова О.И. Языковое сознание и вопросы теории мотивации // Язык и личность. – М., 1989. – С. 122–127.

45. Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. – М.: Иск-во, 1971. – 544 с.
46. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
47. Бодуэн де Куртенэ И.А. Об отношении русского письма к русскому языку // Бодуэн де Куртенэ И.А. Избранные труды по общему языкознанию. Т. 2. – М., 1963. – С. 209–235.
48. Болтаева С.В. Звуковая организация внушающей речи // Известия Уральского государственного университета. Серия: Проблемы образования, науки и культуры. Вып. 14. – № 27. – Екатеринбург, 2003. – С. 161-167.
49. Бондарко Л.В. Звуковой строй современного русского языка. – М.: Просвещение, 1977. – 176 с.
50. Бонди С.М. Черновики Пушкина: Статьи 1930–1970 гг. – 2-е изд., доп. – М.: Просвещение, 1978. – 231 с.
51. Брик О.М. Звуковые повторы // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Вып. III. – Пг., 1919. – С. 58–98.
52. Брик О.М. Ритм и синтаксис (Материалы к изучению стихотворной речи) // «Новый Леф». – 1927. – № 3. – С. 15–20; № 4. – С. 23–29; № 5. – С. 32-37; № 6. – С. 33–39.
53. *Бродский, 1998*: Бродский о Цветаевой: Интервью, эссе. – М.: Независимая газета, 1998. – 208 с. – (Серия «Литературоведение»).
54. Брюсов В.Я. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфам и формам. Стихи 1912–1918. – М., 1918.
55. *Брюсов, 1924*: Брюсов В.Я. О рифме // Брюсов В.Я. Соч. В 2-х т. – Т. 2. – М.: Худож. лит., 1987. – С. 487–499.
56. *Брюсов, 1927*: Брюсов В.Я. Звукопись Пушкина // Брюсов В.Я. Избр. соч. – Т. 2. – М., 1955. – С. 480–498.
57. *Брюсов, 1955*: Из лекций В.Я. Брюсова в Московском университете по теории стихосложения – «Вопросы эвфонии» // Изв. АН СССР ОЛЯ. – М., 1955. – Т. XIV. Вып. 3. – С. 280–287.
58. Булаховский Л.А. Введение в языкознание. Ч. 2. – М.: Учпедгиз, 1953. – 178 с.
59. Булгаков С.Н. Философия имени. – СПб.: Наука, 1998. – 448 с.
60. Бураго С.Б. Мелодика стиха. – К.: Collegium, 1999.

61. Бурвикова Н.Д. Закономерности линейной структуры монологического текста. – М., 1981.
62. Буслаев Ф.И. О влиянии христианства на славянский язык: Опыт истории языка по Остромирову Евангелию. – М.: Университетская типография, 1848. – 211 с.
63. Бюлер К. Теория языка: Репрезентативная функция языка. – М.: Прогресс, 1993. – 502 с.
64. Валгина Н.С. Теория текста. – М.: Изд-во МГУП «Мир книги», 1998. – 210 с.
65. Валери П. Об искусстве: Сборник. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.
66. Вахек, 1967а: Вахек Й. К проблеме письменного языка // Пражский лингвистический кружок. – М., 1967. – С. 524–534.
67. Вахек, 1967б: Вахек Й. Письменный язык и печатный язык // Пражский лингвистический кружок. – М., 1967. – С. 535–548.
68. Ватват. Рашид ад-Дин. Сады волшебства в тонкостях поэзии (Хада'ик ас-сихр фи дака'ик аш-ши'р) / Пер. с персидск., исследование и коммент. Н.Ю. Чалисовой. – М.: Наука, 1985. – 324 с.
69. Вежбицкая А. Семантические универсалии и описания языков. – М.: Языки рус. культуры, 1999. – 777 с.
70. Векшин Г.В. Фонографическая структура русского стиха в аспекте эстетического выражения: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1987. – 191 с.
71. Векшин Г.В. Проблема эстетической функции языка в связи с организацией низших уровней текста // Методология лингвистики и аспекты изучения языка. – М., 1988. – С. 112–121.
72. Векшин Г.В. К проблеме суперсегментной организации стиха: Лингвоэстетический аспект // Вопросы языкознания. – 1989. – № 6. – С. 64–77.
73. Векшин Г.В. О соотношении суперсегментной и сегментно-звуковой организации поэтического текста // Межуровневые связи в системе языка: Сб. научн. трудов. – М.: Изд-во УДН, 1989. – С. 86–93.
74. Векшин Г.В. Звуковое равновесие и эстетика текста (Из наблюдений над вокалической симметрией стиха) // Единицы поэтической речи и их функции (Сб. науч. трудов МГИИЯ им. М. Гореза. Вып. 352). – М., 1990. – С. 135–142.
75. Векшин Г.В. Принципы русской аллитерации // Проблемы стиховедения и поэтики: Межвузовск. науч. сб. – Алма-Ата, 1990. – С. 69–73.

76. Векшин Г.В. Вторичный звуковой ритм и поэтическое сообщение: (К функциональному описанию звукового повтора) // Проблемы поэтической коммуникации. – М., 1992. – С. 55–64.
77. *Векшин, 1995а*: Векшин Г.В. Синтактика анаграммы // Проблемы изучения анаграмм. – М., 1995. – С. 17–31.
78. *Векшин, 1995б*: Векшин Г.В. Звукосмысловое рассечение и сращение слов в синтагматике «Слова о полку Игореве» // Слово: Материалы Международной лингвистической науч. конф., 2–4 октября 1995 г. – Тамбов, 1995. – С. 112–114.
79. Векшин Г.В. Сегментная структура русских союзов в связи с функциями звукового повтора в прозаической и поэтической речи // Тезисы II Международного симпозиума МАПРЯЛ «Фонетика в системе языка». Москва, 19–22 ноября 1996 г. – М., 1996. – С. 27–28.
80. *Векшин, 1997а*: Векшин Г.В. «Поток речи» и смыслоформирующая роль звука: превращение случайного в необходимое // Актуальные проблемы лингвистики в вузе и школе. – М.; Пенза, 1997. – С. 20–26.
81. *Векшин, 1997б*: Векшин Г.В. Звуковой повтор как «слово о слове»: Семантика и синтактика русской пословицы // Международная конференция «Функциональная семантика языка, семиотика знаковых систем и методы их изучения: Тезисы докладов. – М., 1997. – Ч. II. – С. 262–263.
82. Векшин Г.В. Инварианты сюжетного пространства и структура «метельных» текстов А.С. Пушкина // Тезисы докладов 38-й научно-технической конференции профессорско-преподавательского состава, аспирантов и научных сотрудников. – М.: МГУП, 1998.
83. Векшин Г.В. Пугачев – вор, ворон и волк в контексте пушкинского мифа о метели // Язык и мышление: Психологические и лингвистические аспекты. Материалы Всерос. науч. конф. Пенза, 15–19 мая 2001 г. – М.; Пенза, 2001.
84. *Векшин, 2002а*: Векшин Г.В. Акцентный сдвиг как поэтический прием // Фонетика в системе языка: Тезисы III Международного симпозиума МАПРЯЛ (20–22 ноября 2002). – М., 2002. – С. 22–24.
85. *Векшин, 2002б*: Векшин Г.В. О звуковой (фоносинтаксической) организации Жития протопопа Аввакума // Язык и мышление: Психологические и лингвистические аспекты. Материалы Всерос. науч. конф. (Пенза, 12–16 ноября 2002 г.) – М.; Пенза: Институт психологии и Институт языкознания РАН, 2002. – С. 126–127.

86. *Векшин, 2002в*: Векшин Г.В. Функциональные стили и языки общения (в их отношении к тексту) // Слово и контекст: Филологический сб. к 75-летию Н.С. Валгиной. – М.: МГУП, 2002.
87. Векшин Г.В. Звуковой повтор в смысловой перспективе текста: «Шотландская песнь» А.С. Пушкина // Вестник РУДН: Сер. Лингвистика. – М., 2003. – № 5. – С. 168–181.
88. Векшин Г.В. О категориях и границах фоностилистики текста // Язык и мышление: Психологические и лингвистические аспекты. Материалы Всероссийской науч. конф. (Пенза, 2004 г.) – М.; Пенза: Ин-т психологии и Ин-т языкознания РАН, 2004. – С. 117–119.
89. Векшин Г.В. К фоностилистике порождения текста (Стихотворения А. Пушкина) // ФН, 2005. – № 6. – С. 22–31.
90. *Векшин, 2006а*: Векшин Г.В. Метафония и рифма // Вестник Моск. гос. обл. ун-та. Русская филология. – 2006. – № 2. – С. 23–27.
91. *Векшин, 2006б*: Векшин Г.В. Фоносиллабема – первоэлемент звукового повтора и простейшая строевая единица текста // Язык и мышление: Психологические и лингвистические аспекты. Материалы 6-й Всероссийской научной конференции (Ульяновск, 2006 г.) – М. – Ульяновск: Ин-т языкознания РАН, 2006. – С. 117–119.
92. Венцов А.В., Касевич В.Б. Проблемы восприятия речи. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1994. – 232 с.
93. Веселовский А.Н. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля // Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – С. 101–154.
94. Винарская Е.Н. Выразительные средства текста (на материале русской поэзии): Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. – М.: Высш. шк., 1989. – 134 с. – (Б-ка филолога).
95. Виноградов В.В. Основные принципы русского синтаксиса в «Грамматике русского языка» // Известия Академии наук СССР. – 1954. – Вып. 6. – С. 497–505.
96. Виноградов В.В. Общие проблемы изучения языка художественной литературы в советскую эпоху // Славянская филология: IV Международный съезд славистов. Т. 1. – М., 1958. – С. 5–57.
97. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высш. шк., 1971. – 240 с.
98. Виноградов В.В. Об омонимии и смежных явлениях // Виноградов В.В. Исследования по русской грамматике. – М., 1975. – С. 295–312.

99. Виноградов В.В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке // Виноградов В.В. Избр. труды. Лексикология и лексикография. – М., 1977. – С. 140–161.
100. *Виноградов, 1980а*: Виноградов В.В. К построению теории поэтического языка // Виноградов В.В. Избр. труды. О языке художественной прозы. – М., 1980. – С. 250–255.
101. *Виноградов, 1980б*: Виноградов В.В. К теории литературных стилей // Виноградов В.В. Избр. труды. О языке художественной прозы. – М., 1980. – С. 240–249.
102. Виноградов В.В. Язык Гоголя и его значение в истории русского языка // Виноградов В.В. Избр. труды. Язык и стиль русских писателей: От Гоголя до Ахматовой. – М.: Наука, 2003. – С. 54–96.
103. Виноградов Г.С. Русский детский фольклор: Кн. I (Игровые прелюдии). – Иркутск: Власть труда, 1930. – 234 с.
104. Винокур Г.О. Брюсов В. Звукопись Пушкина. [Рецензия] // Леф. – 1923. – № 2. – С. 158–159.
105. Винокур Г.О. Культура языка. Очерки лингвистической технологии. – М.: Работник просвещения, 1925. – 216 с.
106. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. – М.: Учпедгиз, 1959. – 492 с.
107. Винокур Г.О. Поэтика. Лингвистика. Социология // Хрестоматия по теоретическому литературоведению. – Тарту, 1976. – Т. 1. – С. 40–52.
108. Винокур Г.О. Филологические исследования. Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1990. – 452 с.
109. Воронин С.В. Основы фоносемантики. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1982. – 244 с.
110. Вундт В. Проблемы психологии народов. – СПб.: Питер, 2001. – 160 с.
111. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 379 с.
112. Выготский Л.С. Мышление и речь // Выготский Л.С. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Педагогика, 1982. – Т. 2: Проблемы общей психологии. – С. 5–361.
113. *Гадамер, 1991а*: Гадамер Г.Г. Введение к работе М. Хайдеггера «Исток художественного творения» // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 100–116.
114. *Гадамер, 1991б*: Гадамер Г.Г. Философия и литература // Гадамер Г.Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – С. 126–147.

115. Газов-Гинзберг А.М. Был ли язык изобразителен в своих истоках? (Свидетельство прасемитского запаса корней). – М.: Наука, 1965. – 182 с.
116. Гак В.Г. Языковые преобразования. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. – 768 с.
117. Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». – Wien, 1984. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 12)
118. Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое Литературное Обозрение, 1996. – 352 с.
119. *Гаспаров, 1984a*: Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: Наука, 1984. – 319 с.
120. *Гаспаров, 1984b*: Гаспаров М.Л. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики. 1982. – М.: Наука, 1984. – С. 169–185.
121. Гаспаров М.Л. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики. 1983. – М.: Наука, 1986. – С. 181–198.
122. Гаспаров М.Л. Фоника // Литературный энциклопедический словарь. – М, 1987. – С. 470–471.
123. Гаспаров М.Л. «Я не имел намерения переводить Ариосто... Я хотел его просто прочитать»: [Интервью] // Alma mater: Студенческая газета. – Тарту, 1990. – № 2. – <http://www.ruthenia.ru/document/536014.html>
124. Гаспаров М.Л. Фоника современной русской неточной рифмы // Поэтика и стилистика. 1988–1990. – М., 1991. – С. 23–37.
125. Гаспаров М.Л. Русские стихи 1980-х – 1925-го годов в комментариях. – М.: Высш. шк., 1993. – 272 с.
126. Гаспаров М.Л. «Анализ поэтического текста» Ю.М. Лотмана: 1960–1990-е годы // Лотмановский сборник 1. – М., 1995. – С. 188–191.
127. Гаспаров М.Л. «Снова тучи надо мною...»: методика анализа // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. II: О стихах. – М., 1997. – С. 9–20.
128. Гаспаров М.Л. Считалка богов (о пьесе В. Хлебникова «Боги») // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования 1911–1998. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 279–293, 806–807.
129. *Гаспаров, 2001a*: Гаспаров М.Л. Работы Б.И. Ярхо по теории литературы // Гаспаров М.Л. О русской поэзии: Анализ, интерпретации, характеристики. – СПб.: Азбука, 2001. – С. 433–455.

130. *Гаспаров, 2001б*: Гаспаров М.Л. Синтаксическая структура стихотворной строки // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции 23–27 июня 1998 г. / Под ред. М.Л. Гаспарова, А.В. Прохорова, Т.В. Скулачевой. – М.: Языки славянской культуры: Наука, 2001. – С. 130–137.
131. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. – М.: Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
132. Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Синтаксис четырехстопного полноударного ямба // Поэтика. История литературы. Лингвистика: Сб. к 70-летию Вяч. Вс. Иванова. – М.: ОГИ, 1999. – С. 93–101.
133. Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 288 с.
134. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 2. Философия природы. – М.: Мысль, 1975. – 695 с.
135. Гердер И.Г. О воздействии поэзии на нравы народов в древние и новые времена // Гердер И.Г. Избранные сочинения. – М., 1959. – С. 192–195.
136. Гиндин С.И. Онтологическое единство текста и виды внутритекстовой организации // Машинный перевод и прикладная лингвистика. Вып. 14. – М., 1971. – С. 114–135.
137. Гиндин С.И. Послесловие к статье В.Т. Шаламова // Семиотика и информатика. – М., 1976. – Вып. 7. – С. 147–152.
138. Гиндин С.И. Советская лингвистика текста. Некоторые проблемы и результаты (1948–1975) // Изв. АН СССР. Серия лит. и яз., Т. 36. Вып. 4. – 1977. – С. 348–361.
139. Гиндин С.И. Что такое текст и лингвистика текста // Аспекты изучения текста. – М., 1981. – С. 25–32.
140. Гиндин С.И. Риторика и проблемы структуры текста // Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др. – М.: Прогресс, 1986. – С. 355–366.
141. Гиндин С.И. «Опыты лингвистического анализа» А.М. Финкеля и проблема соотношения словарных и текстовых значений в поэзии и прозе // Диахроническая лингвистика и история лингвистических учений. – М., 1988. – С. 207–214.
142. Гиндин С.И. Что знала риторика об устройстве текста? // Риторика. – М., 1995. – № 2. – С. 120–131.

143. Гиндин С.И. Начинаем разговор о звуковой организации художественной речи // Русский язык. – 2002. – № 21. –
144. <http://rus.1september.ru/newspaper.php?year=2002&num=21>
145. Гирина Н.А. Анафония в русской классической литературе (на материале художественной прозы Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пенза, 2004. – 20 с.
146. Гончаренко С.Ф. Стилистический анализ испанского стихотворного текста: Основы теории испанской поэтической речи. – М.: Высш. шк., 1988. – 192 с.
147. Гончаренко С.Ф. Символическая звукопись: квазиморфема как «внутреннее слово» в процессе поэтической коммуникации // Язык–система. Язык–текст. Язык–способность: К 60-летию чл.-кор. РАН Ю.Н. Караулова. – М., 1995. – С. 161–170.
148. Гончаров Б.П. Звуковая организация стиха и проблема рифмы. – М.: Наука, 1973. – 276 с.
149. Григорьев В.П. Паронимическая аттракция в русской поэзии XX века // Сб. докл. и сообщ. Лингв. об-ва. – Калинин, 1975. – Т. 5. – С. 131–164.
150. Григорьев В.П. Паронимия // Языковые процессы в современной русской художественной литературе: Поэзия. – М., 1977. – С. 186–239.
151. Григорьев В.П. Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. – М.: Наука, 1979. – 343 с.
152. Григорьев В.П. Скорнение // Актуальные проблемы русского словообразования. – Ташкент, 1982. – С. 418–423.
153. Григорьев В.П. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. – М.: Наука, 1986. – 255 с.
154. Григорьев В.П. Паронимия // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 286.
155. Григорьев В.П. Самовитое слово и его словарное представление // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – М., 1994. – Т. 53, № 4. – С. 69–74.
156. Григорьев В.П. «Горные чары» В. Хлебникова // Творчество В. Хлебникова и русская литература: Материалы IX Международных Хлебниковских чтений 8–9 сентября 2005 г. – Издательский дом «Астраханский университет», 2005. – С. 38–48.
157. Гридина Т.А. Языковая игра: стереотип и творчество. – Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та, 1996. – 214 с.

158. Гридина Т.А. Ментальные ориентиры ономастической игры в малых фольклорных жанрах // Известия УрГУ. Гуманитарные науки. Выпуск 4. – 2001. – № 20.
159. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М.: Прогресс, 1985. – 456 с.
160. Гура А.В. Ворон // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. В 5 т. Т. 1. – М., 1995. – С. 434–438.
161. Даль Е. Некоторые особенности звуковых повторов Бориса Пастернака. – Göteborg, 1978.
162. Делёз, Жиль. Складка. Лейбниц и барокко. – М.: Логос, 1997. – 264 с.
163. Делёз, Жиль. Различие и повторение. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.
164. Деметрий. О стиле // Античные риторика. Собрание текстов, статьи, комментарии. – М., 1978. – С. 237–286.
165. Демьянков В.З. Теория прототипов в семантике и прагматике языка // Структуры представления знаний в языке. – М., 1994. – С. 32–86.
166. Державин Н.С. Народная этимология // РЯД. – 1939. – № 2. – С. 39–49.
167. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие. – М.: Академич. проект, 2000. – С. 445–466.
168. Джапаридзе З.Н. Перцептивная фонетика: Основные вопросы. – Тбилиси: Мецниереба, 1985. – 117 с.
169. Долинин К.А. Стилистика французского языка. – Л.: Просвещение, 1978. – 344 с.
170. Дюбуа, 1986: Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др. Общая риторика. – М.: Прогресс, 1986. – 392 с.
171. Елизаренкова Т.Я.; Топоров В.Н. Древнеиндийская поэтика и ее европейские истоки // Литература и культура древней и средневековой Индии. – М., 1979. – С. 36–88.
172. Женетт Ж. Работы по поэтике. Фигуры. Т. 1–2. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
173. Жинкин Н.И. Механизмы речи. – М.: Изд-во Академии педагогических наук СССР, 1958. – 370 с.
174. Жинкин Н.И. Язык – речь – творчество: Исследования по семиотике, психоллингвистике, поэтике. – М.: Лабиринт, 1998. – 368 с.
175. Жирмунский В.М. Рифма, ее история и теория // Жирмунский В.В. Теория стиха. – Л., 1975. – С. 235–432.

176. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. – Л.: Наука, 1977. – 480 с.
177. Жовтис А.Л. О способах рифмования в русской поэзии // ВЯ. – 1969. – № 2.
178. Жовтис А.Л. Стих русской загадки // Проблемы теории стиха. – М.: Наука, 1984. – С. 81–88.
179. Жовтис А.Л. Стих в пословице // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. – М., 1985. – С. 168–178.
180. Жолковский А.К. К описанию одного типа семиотических систем: Поэтический мир как система инвариантов // Семиотика и информатика. – М., 1976. – Вып. 7. – С. 27–61.
181. Жолковский А.К. Клавишные прогулки без подорожной («Не сравнивай: живущий несравним...») // Жолковский А.К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. – М.: РГГУ, 2005. – С. 83–99.
182. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. Инварианты – тема – приемы – текст. Сборник статей / Предисл. М.Л. Гаспарова. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1996. – 341 с.
183. Журавлев А.П. Фонетическое значение. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1974. – 160 с.
184. Звегинцев В.А. Эстетический идеализм в языкознании (К. Фосслер и его школа): Материалы к курсам языкознания. – Изд-во МГУ, 1956. – 28 с.
185. Земская Е.А. Словообразование как деятельность. – М.: Высш. шк., 1992. – 221 с.
186. Земская Е.А., Китайгородская М.А., Розанова Н.Н. Языковая игра // Земская Е.А., Китайгородская М.А., Розанова Н.Н. Русская разговорная речь: Фонетика. Морфология. Лексикология. – М.: Жест, 1983. – С. 172–214.
187. Зиндер Л.Р. Общая фонетика. – М.: Высш. шк., 1979. – 312 с.
188. Зиндер Л.Р. Звуковая организация стихотворной речи // Сб. науч. тр. / Моск. пед. ин-т иностр. яз. – М., 1988. – Вып. 307. – С. 21–25.
189. Златоустова Л.В. Фонетическая структура слова в потоке речи / Златоустова Л.В.; Казан. ун-т. – Казань: Казан. ун-т, 1962. – 155 с.
190. Златоустова Л.В. Фонетические единицы русской речи. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – 106 с.

191. Златоустова Л.В. Роль фразовых акцентов в организации звучащего стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. – М., 1985. – С. 49–60.
192. Золян С.Т. Две заметки по теории русского стиха: II. Функция ударных фонем в структуре поэтического текста // Русская филология. – Тарту, 1975. – Вып. 4. – С. 106–122.
193. Зубкова Л.Г. Сегментная организация простого слова в языках различных типов: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Л., 1978.
194. Зубкова Л.Г. Части речи в фонетическом и морфонологическом освещении. – М.: РУДН, 1984. – 83 с.
195. Зубкова Л.Г. Фонологическая типология слова / Л.Г. Зубкова; Гос. ком. СССР по нар. образованию. – М.: Изд-во Ун-та дружбы народов, 1990. – 254 с.
196. Зубкова Л.Г. Симметрия и асимметрия языковых знаков (по данным анализа звуковой формы лексико-семантических категорий) / Проблемы фонетики. I. Сб. статей / Отв. ред. Т.М. Николаева. – М.: Прометей, 1993. – С. 21–31.
197. Зубкова Л.Г. От иерархической структуры звуковой формы слова к ритмическому членению русской стихотворной речи // Филол. науки. – М., 1999. – № 5. – С. 65–74.
198. Зубова Л.В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. – Л.: ЛГУ, 1989. – 264 с.
199. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. – СПб.: Алетейя, 2003. – 544 с.
200. Иванов Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. – М.: Наука, 1976. – 298 с.
201. Иванов Вяч. Вс. О скрытой основе текста: К проблеме шифтеров в анаграмматически построенном тексте // Структура текста – 81: Тезисы симпозиума. – М., 1981. – С. 123–124.
202. Иванов Вяч. Вс. К исследованию поэтики Блока («Шаги командора») // Russian Poetics. – Los Ang., 1983. – P. 169–194.
203. Иванов Вяч. Вс. О взаимоотношении динамического исследования языка, текста и культуры // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 5–26.

204. Иванов Вяч. Вс. Русская поэтическая традиция и футуризм (из опыта раннего Б. Пастернака) // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М., 1992. – С. 329-347.
205. *Иванов, 1995а*: Иванов Вяч. И. Две стихии в современном символизме // Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М., 1995. – С. 106–133.
206. *Иванов, 1995б*: Иванов Вяч. И. К проблеме звукообраза у Пушкина // Вячеслав Иванов. Лик и личины России: Эстетика и литературная теория. – М., 1995. – С. 242–249.
207. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. 1. Знаковые системы. Кино. Поэтика / МГУ им. М.В. Ломоносова, Ин-т теории и истории мир. культуры. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 911 с. – (Язык. Семиотика. Культура).
208. Иванов Вяч. Вс. Звук и значение в концепции Романа Якобсона // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. – М., 1999. – С. 405–423.
209. Иванова-Лукьянова Г.Н. Функциональные типы звучащих текстов // Поэтика: Стилистика. Язык и культура. Памяти Т.Г. Винокур. – М., 1996. – С. 199–206.
210. Илюшин А.А. О внутренних рифмах и слоговых созвучиях в стихе // Рус. яз. в шк. – 1974. – № 6. – С. 50–54.
211. Илюшин А.А. Консонантные условности русской мужской рифмы // Исследования по теории стиха. – М., 1978. – С. 67–74.
212. Илюшин А.А. Русское стихосложение. М: Высш. шк., 2004. – 239 с.
213. Исаченко А.В. Рифма и слово // *Russian Poetics*. – Los Ang., 1983. – P. 147-168.
214. Кадимов Р.Г. Паронимическая аттракция в русской советской поэзии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1985. – 22 с.
215. Кадимов Р.Г. О принципах звуковой организации в поэзии В. Маяковского и С. Есенина // Проблемы структурной лингвистики. 1984. – М.: Наука, 1988. – С. 224–238.
216. Кадимов Р.Г. О роли звуковой фактуры в развертывании лингвориторического сценария текста // Лингвориторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты. – Сочи, 2002.
217. Казарин Ю.В. Поэтический текст как система. – Екатеринбург: УрГУ, 1999. – 259 с.

218. Калниязов М.У. Окказиональные и потенциальные слова в языке современной периодики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 1978.
219. Калыгин В.П. Язык древнейшей ирландской поэзии. – М.: Наука, 1986. – 128 с.
220. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – Волгоград: Перемена, 2002. – 390 с.
221. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. – М.: Наука, 1987. – 261 с.
222. Караулов Ю.Н. Активная грамматика и ассоциативно-вербальная сеть. – М.: ИРЯ РАН, 1999. – 180 с.
223. Караулов Ю.Н. Русский ассоциативный словарь как новый лингвистический источник и инструмент анализа языковой способности // Русский ассоциативный словарь. В 2 т. Т. 1. От стимула к реакции / Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов. – М., 2002. – С. 749–782.
224. Касевич В.Б. Интерференция фонологии, морфонологии, орфографии в речевой деятельности // Звуковой строй языка. – М.: Наука, 1979. – С. 137–143.
225. Касевич В.Б. Фонологические проблемы общего и восточного языкознания. – М.: Наука, 1983. – 295 с.
226. Касевич В.Б. Морфонология. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1986. – 160 с.
227. Кассирер Э. Миф как форма мышления // Кассирер Э. Философия классических форм. Том 2. Мифологическое мышление. – М., 2001. – С. 54–55.
228. Кацнельсон С.Д. Фонемы, синдемы и промежуточные образования // Кацнельсон С.Д. Общее и типологическое языкознание. – Л., 1986. – С. 186–191.
229. Кирсанов С. Поэзия и палиндром // Наука и жизнь. – 1966. – № 7. – С. 75–77.
230. Клюканов И.Э. Структура и функционирование параграфемных элементов текста. Автореф. канд. дис. – Саратов, 1983. – 17 с.
231. Ковалев Ю.В. Звуковая организация ораторской речи // Функциональное описание русского языка. – М., 1995. – С. 87–94.
232. Ковтунова И.И. Современный русский язык: Порядок слов и актуальное членение предложения: Учеб. пособ. для пед. ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.». – М.: Просвещение, 1976. – 240 с.

233. Ковтунова И.И. Поэтический синтаксис / Ковтунова И.И.; Ред. Н.Ю. Шведова; АН СССР. Ин-т рус. яз. – М.: Наука, 1986. – 206 с.
234. Ковтунова И.И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. – М.: Наука, 1990. – С. 7–27.
235. Кодзасов С.В. Голос: свойства, функции и номинации // Язык о языке. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 502–526.
236. Кодзасов С.В. Символика русской интонации // Материалы Диалога 2002. Т. 1. Теоретические проблемы. – http://www.dialog-21.ru/archive_article.asp?param=7342&y=2002&vol=6077
237. Кожевникова Н.А. Из наблюдений над звуковой организацией стихотворного текста // Проблемы структурной лингвистики. 1979. – М.: Наука, 1981. – С. 181–194.
238. Кожевникова Н.А. О способах звуковой организации стихотворного текста // Проблемы структурной лингвистики. 1984. – М., 1988. – С. 183–211.
239. Кожевникова Н.А. Звуковая организация текста в произведениях А.С. Пушкина // Проблемы структурной лингвистики. 1985–1987. – М.: Наука, 1989. – С. 287–324.
240. Кожевникова Н.А. Звуковая организация стиха. Паронимическая аттракция // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. – М., 1990. – С. 167–300.
241. Козинцев А.Г. Фома и Ерема; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: трикстерские (шутовские, клоунские) пары в трех культурах // Смех: истоки и функции. – СПб.: Наука, 2002. – С. 187–210.
242. Колесов В.В. Ударение в «Слове о полку Игореве» / ТОДРЛ. – Л., 1976. – Т. 31. – С. 23–76.
243. Колесов В.В. Ритмика «Слова о полку Игореве»: (к вопросу о реконструкции) // ТОДРЛ. – Л., 1983. – Т. 37. – С. 14–24.
244. Костомаров В.Г., Бурвикова Н.Д. Прецедентный текст как редуцированный дискурс // Язык как творчество. – М.: ИРЯ РАН, 1996. – С. 297–302.
245. Красицкий С.Р. Поэты Бурлюки // Давид Бурлюк. Николай Бурлюк. Стихотворения. – М.: Академический проект, 2002. – С. 5–65.

246. Красовская Н.А., Романов Д.А. и др. Фоносемантический аспект современного русского литературного языка. – Тула, 1996. – 41 с.
247. Кристева Ю. К семиологии параграмм // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 484-516.
248. Крушевский Н.В. Об аналогии и народной этимологии // Крушевский Н.В. Избранные работы по языкознанию. – М.: Наследие, 1998. – С. 48–58.
249. Крылова О.А. Коммуникативный синтаксис русского языка. – М.: РУДН, 1992. – 172 с.
250. Крылова О.А. Хиазм: Текстовая природа экспрессивности // Stylistyka. – Opole, 1994. – 4. – 1995. – С. 210–214.
251. Крылова О.А. Лингвистическая стилистика. В 2-х кн. – Кн. 1. Теория. – М., Высш. шк., 2006. – 319 с.
252. Кубрякова Е.С. Размышления об аналогии // Сущность, развитие и функции языка. – М., 1987. – С. 43–51.
253. Ларин Б.А. Эстетика слова и язык писателя. – Л.: Худож. литература, 1974. – 285 с.
254. Левин Ю.И. Г. Иванов «Хорошо, что нет Царя...» // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С. 273–274.
255. Левин Ю.И. Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М.: Шк. «Языки рус. культуры», 1998. – 822 с.
256. Леви-Стросс К. Структурная антропология / Пер. с фр. Вяч Вс. Иванова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
257. Левицкий В.В. Звуковой символизм = Sound symbolism: Основные итоги. – Черновцы, 1998. – 129 с.
258. Левый И. Значение формы и формы значений // Семиотика и искусствоведение. – Л., 1972. – С. 88–107.
259. Лейбниц Г.В. Падидий – Филалету // Лейбниц. Соч.: В 4 т. Т. 3. – М.: Мысль, 1984. – С. 228–266.
260. Лекомцева М.И. Особенности текста с неопределенно выраженной семантикой // Исследования по структуре текста. – М.: Наука, 1987. – С. 241–249.
261. Литвина А.Ф., Успенский Ф.Б. Варьирование родового имени на русской почве // Именослов: Заметки по исторической семантике имени. – М.: Индрик, 2003. – С. 136–183.
262. Лихачев Д.С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В. Смех в древней Руси. – Л.: Наука, 1984. – С. 7–71.

263. Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч.: В 11 т. – М.–Л., 1952. – Т. 7. – С. 91–378.
264. Ломтев Т.П. Фонология современного русского языка. – М.: Высш. школа, 1972. – 224 с.
265. Лосев А.Ф. Поток сознания и язык // Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф. – М., 1982. – С. 453–478.
266. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М., 1990. – С. 193–390.
267. Лотман Мих. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Труды по знаковым системам. 11: Семиотика текста (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 467). – Тарту, 1979. – С. 98–119.
268. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
269. Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. – Л.: Просвещение, 1981. – 253 с.
270. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Просвещение, 1988. – 352 с.
271. *Лотман, 1992а*: Лотман Ю.М. О семиосфере // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 11–24.
272. *Лотман, 1992б*: Лотман Ю.М. Асим метрия и диалог // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 46–57.
273. *Лотман, 1992в*: Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 191–199.
274. *Лотман, 1996а*: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста: Структура стиха // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб., 1996. – С. 18–253.
275. *Лотман, 1996б*: Лотман Ю.М. Стихотворения раннего Пастернака. Некоторые вопросы структурного изучения текста // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство-СПб, 1996. – С. 688–717.
276. *Лотман, 1996в*: Лотман Ю.М. К основаниям моделирующей поэтики // Тр. по рус. и славян. филологии. Литературоведение (Новая серия). – Тарту, 1996. – № 2. – С. 36–50.

277. *Лотман, Успенский, 1992*: Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф–имя–культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 58-75.
278. Лукин В.А. Художественный текст: Основы теории и элементы анализа. – М.: Ось-89, 1999.
279. Луннова М.Г. Анафония в русских народных сказках: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пенза, 2004. – 18 с.
280. Лурья А.Р. Очерки психофизиологии письма. – М.: Изд-во АН СССР, 1950. – 84 с.
281. Майзель С.С. Пути развития корневого фонда семитских языков. – М.: Наука, 1983. – 310 с.
282. Мамардашвили М. О философии // Вопросы философии. – 1991. – № 5. – С. 3–10.
283. Мамардашвили М. Неизбежность мысли // Человек. – 1999. – № 1. – С. 8-24.
284. Мандельштам О.Э. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Сочинения. В 2 т. Т. 2. Проза. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 167–171.
285. Матюшина И.Г. Канон – стиль – магия: О звуковой организации древнегерманской поэзии // От мифа к литературе. – М., 1993. – С. 275–297.
286. Матюшина И.Г. Возрождение аллитерационной поэзии в позднесредневековой Англии // Проблема жанра в литературе средневековья. – М., 1994. – С. 175–228.
287. Мерлин В.В. Пушкин и развитие звуковой организации русского стиха (XVIII–нач. XIX в.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л.: Ленингр. гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена, 1983.
288. Минералов Ю.И. Современная предударная рифма и проблема рифменной эволюции в русском стихе. – АКД. – Тарту, 1975.
289. Минералов Ю.И. О статусе исключений в поэтике (из истории русской рифмы) // Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития. – М.: Наука, 1985. – С. 155–167.
290. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.
291. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок. Сб. статей. – М.: Прогресс, 1967. – С. 406–431.

292. МЛК, 2000: О поэтическом языке произведений Хлебникова: Обсуждение доклада Р.О. Якобсона в Московском лингвистическом кружке // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 90–96.
293. Муль И.Л. Механизмы языковой игры в малых фольклорных жанрах (на материале скороговорки и частушки): Дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2000. – 202 с.
294. Муравьев С.Н. Скрытая гармония: Подготовительные материалы к описанию поэтики Гераклита на уровне фонем // Палеобалканистика и античность. – М., 1989. – С. 145–164.
295. Науменко М.Г. Роль контекста в реализации фоностилистических вариантов // Роль контекста в реализации семантических особенностей языковых единиц. – Курск, 1987. – С. 79–88.
296. Невелева С.Л. О звукописи в «Махабхарате» // Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока. – М., 1987. – Ч. 2. – С. 33–37.
297. Неклюдов С.Ю. Традиции устной и книжной культуры: соотношение и типология // Славянские этюды: Сборник к юбилею С.М. Толстой. / Отв. ред. Е.Е. Левкиевская. – М.: Индрик, 1999. – С. 289–297.
298. Немировский И.В. Идеиная проблематика стихотворения Пушкина «Кинжал» // Пушкин: Исследования и материалы / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1991. – Т. 14. – С. 195–204.
299. Никитина С.Е. Устная народная культура и языковое сознание: Монография / РАН. Ин-т языкознания. – М.: Наука, 1993. – 188 с.
300. Никитина С.Е., Васильева Н.В. Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов: Принципы составления и избранные словарные статьи / РАН. Ин-т языкознания. – М., 1996. – 172 с.
301. Николаева Т.М. Фразовая интонация славянских языков. – М.: Наука, 1977. – 271 с.
302. Николаева Т.М. Лингвистика текста: Современное состояние и перспективы // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 8. – М.: Прогресс, 1978. – С. 5–42.
303. Николаева Т.М. Функционально-смысловая структура антитез и повторов в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве»: Комплексные исследования. – М.: Наука, 1988. – С. 103–124.

304. Николаева Т.М. Обобщенное, конкретное и неопределенное в паремии // Малые формы фольклора: Сб. статей памяти Г.Л.Пермякова. – М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1995. – С. 311-324.
305. Николаева Т.М. От звука к тексту. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 680 с.
306. Николина Н.А. «Скорнение» в современной речи // Язык как творчество. – М.: ИРЯ РАН, 1996. – С. 309–318.
307. Никольский С.В. И.А. Крылов как мастер звукописи // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. – М., 1991. – Т. 50, № 2. – С. 151–155.
308. Новиков Л.А. Семантика русского языка: Учеб. пособие. – М.: Высш. шк., 1982. – 272 с.
309. Новиков Л.А. Избранные труды. Том II. Эстетические аспекты языка. Miscellanea. – М.: Изд-во РУДН, 2001. – 842 с.
310. Новиков Л.А.; Преображенский С.Ю. Грамматический аспект описания идиостилей: синтаксическая доминанта // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. – М., 1990. – С. 56–68.
311. Нургалева Г.М. Фонологическая структура стиха: аллитерация дифференциальных признаков: (На материале рус. и татар. поэзии). Автореф. дис. ... канд. филол. наук / МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 1990. – 17 с.
312. Одинцов В.В. Стилистика текста. – М.: Наука, 1980. – 263 с.
313. Окутюрье М. Семантика ритма в сборнике «Сестра моя – жизнь» // Boris Pasternak: 1980–1960. – Paris, 1979. – P. 225–262.
314. Ончуков, 1911: Северная народная драмы / Сборник Н.Е. Ончукова. – СПб., 1911. – 141 с.
315. Остолопов Н.Ф. Словарь древней и новой поэзии, составленный Николаем Остолоповым, Действительным и Почетным членом разных Ученых Обществ. – Ч. I. – СПб., 1821.
316. Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива). – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
317. Панов М.В. О членимости слова на морфемы // Памяти акад. В.В. Виноградова. – М.: МГУ, 1971. – С. 174–179.

318. Панов М.В. Ритм и метр в русской поэзии: Статья первая. Звуковой ярус // Проблемы структурной лингвистики. 1985–1987 / Отв. ред. В.П. Григорьев. – М., 1989. – С. 340–371.
319. Панов М.В. Ритм и метр в русской поэзии: Статья вторая. Словесный ярус // Поэтика и стилистика. 1988–1990. – М., 1991. – С. 3–22.
320. Панов М.В. Русская фонетика. – М.: Просвещение, 1967. – 438 с.
321. Панов М.В. Социофонетика // Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика. – М., 1979. – С. 207–217.
322. Панов М.В. Фонетика поэзии // Проблемы фонетики. – М., 1993. – С. 135–151.
323. Парнис А.Е. Об анаграмматических структурах в поэтике футуристов // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. – М., 1999. – С. 852–868.
324. Парнис А.Е. О метаморфозах мавы, оленя и воина: К проблеме диалога Хлебникова и Филонова // Мир Велимира Хлебникова. Статьи и исследования. 1911–1998. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 637–695.
325. Пауль Г. Принципы истории языка. – М.: Изд-во иностр. лит., 1960. – 499 с.
326. Пермяков Г.Л. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). – М.: Наука, Гл. ред. вост. лит., 1970. – 240 с.
327. Пермяков Г.Л. О смысловой структуре и соответствующей классификации пословичных изречений // Паремииологический сб.: Пословица, загадка (Структура, смысл, текст). – М., 1978. – С. 105–135.
328. Пермяков Г.Л. Грамматика пословичной мудрости // Пословицы и поговорки народов Востока. – М., 2001.
329. Пешковский А.М. Десять тысяч звуков: Опыт звуковой характеристики русского языка как основы для эвфонических исследований // Пешковский А.М. Сб. статей. – Л.; М., 1925. – С. 167–191.
330. Пешковский А.М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Пешковский А.М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. – М-Л., 1930. – С. 133–161.
331. Пешковский А.М. Интонация и грамматика // Пешковский А.М. Избр. тр. – М., 1959. – С. 177–191.
332. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. – М.: Педагогика-пресс, 1994. – 528 с.
333. Пизани В. Этимология. – М.: Иностран. лит., 1956. – 186 с.

334. Пизани В. О кликсах и жестах. О сакральном // Воронин С.В. Фоносемантические идеи в зарубежном языкознании. – Л., 1990. – С. 66–67.
335. Пинежанинова Н.П. Фоностилистический аспект звуковой организации стиха: (На материале поэзии А. Блока): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / Санкт-Петербург. гос. ун-т. – СПб., 1992. – 16 с.
336. Пирогова Н.К. Лингво-социальная природа орфоэпической нормы русского языка. – Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – М., 1991. – Вып. 3, № 26. – С. 19–25.
337. Пирогова Н.К. Н.С. Трубецкой и фонетическая стилистика // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – М., 1992. – № 1. – С. 53–58.
338. Платон. Софист // Платон. Собр. соч. В 4 т. Т. 2. – М., 1993. – С. 275–345.
339. Поварцов С.Н. «Цареубийственный кинжал» (Пушкин и мотивы цареубийства в русской поэзии) // Вопросы литературы. – 2001. – № 1. – С. 88–116.
340. Поливанов, 1930: Е.П. [Поливанов Е.Д.] Аллитерация // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929–1939. – Т. 1. – [М.]: Изд-во Ком. Акад., 1930. – Стб. 96–97.
341. Поливанов Е.Д. О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи поэтической техникой и языковыми фактами других «алтайских народностей» // Проблемы восточного стихосложения: Сб. статей. – М., 1973. – С. 100–107.
342. Поливанов Е.Д. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // Вопросы языкознания. – 1963. – № 1. – С. 99–112.
343. Поливанов Е.Д. По поводу «звуковых жестов» японского языка // Поэтика: Сб. по теории поэтического языка. – Вып. III. – Пг., 1919. – С. 27–36.
344. Поливанов Е.Д. Статьи по общему языкознанию / Сост. А.А. Леонтьев. – М.: Гл. ред. восточ. лит., 1968. – 375 с.
345. Поликарпов А.М. Топологический параллелизм в паратаксисе немецкой разговорной речи // Аспекты лингвистических и методических исследований: Сб. науч. тр. – Архангельск: Изд-во Поморского гос. ун-та им. М.В. Ломоносова, 1999. – С. 76–86.
346. Поршнева Б.Ф. О начале человеческой истории: Проблемы палеопсихологии. – М.: Мысль, 1974. – 488 с.
347. Пospelов Н.С. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. – М.: Изд-во АН СССР, 1960. – 247 с.

348. Потебня А.А. Из записок по теории словесности // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высш. шк., 1990. – С. 132–313.
349. Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. К 50-летию научной деятельности И.И. Ковтуновой. – М.: Азбуковник, 2003. – 463 с.
350. Проблемы изучения анаграмм, 1995: Проблемы изучения анаграмм / Под ред. Ю.А. Сорокина. – М.-Пенза, 1995. – 140 с.
351. Преображенский С.Ю. Функциональные возможности ритмико-синтаксических клише как суперсегментного синтаксического средства // Межуровневые связи в системе языка. – М.: УДН, 1989.
352. Прохватилова О.А. Фоностилистика. Стилистический анализ звучащей речи: Учеб.-метод. пособие / Волгогр. гос. ун-т. – Волгоград: Изд-во Волгогр. гос. ун-та, 1996. – 107 с.
353. Пузырев А.В. Собственные имена в поэтической речи: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГПИ, 1981. – 14 с.
354. *Пузырев, 1995а*: Пузырев А.В. Анаграммы как явление языка: Опыт системного осмысления. – М.; Пенза: Ин-т языкознания РАН, ПГПУ им. В.Г. Белинского, 1995. – 378 с.
355. *Пузырев, 1995б*: Пузырев А.В. Анаграммы как явление языка: Опыт системного осмысления: Доклад по опубл. раб. на соиск. уч. ст. докт. филол. наук. – Саратов, СГПУ им. Н.Г. Чернышевского, 1995. – 38 с.
356. Пузырев А.В.; Шадрина Е.У. Жан Старобинский о теории анаграмм Ф. де Соссюра // Фоносемантические исследования: Межвузовский сб. науч. трудов. – Пенза, 1990. – С. 69–86.
357. Радищев А.Н. Памятник дактилохореическому витязю // Радищев А.Н. Полн. собр. соч.: В 3 т. – М.–Л., 1941. – Т. 2. – С. 201–222.
358. *РАС, 2002*: Русский ассоциативный словарь. В 2 т. / Ю.Н. Караулов, Г.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов. – М.: АСТ, 2002.
359. Ревзина О.Г. Собственные имена в поэтическом идиолекте М. Цветаевой // Поэтика и стилистика, 1988–1990. – М., 1991. – С. 172–192.
360. Ревзина О.Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль: Общие вопросы. Звуковая организация текста. – М., 1990. – С. 27–45.

361. Реформатский А.А. К вопросу о фоно-морфологической делимитации слова // Морфологическая структура слова в языках различных типов. – М.-Л., 1963. – С. 60–76.
362. Реформатский А.А. Неканоничная фонетика // Развитие фонетики современного русского языка: Сб. статей. – М.: Наука, 1966. – С. 96–109.
363. Реформатский А.А. Прологомены к изучению интонации // Реформатский А.А. Фонологические этюды. – М.: Наука, 1975. – С. 5–73.
364. Родионова И.Г. Звуковые ассоциации в детском субъязыке: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пенза, 2004. – 18 с.
365. Русинов Р. Езикови особености на скороговорките // Проглас. – Велико Търново, 1998. – Бр. 3/4. – С. 5–11.
366. Самойлов Д.С. Книга о русской рифме. – 2-е изд., доп. – М.: Худож. лит., 1982. – 352 с.
367. Салямон С.Л. Заметки о поэтической звукописи Пушкина // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. – М., 1997. – Т. 56, № 5. – С. 54–63.
368. Санжаров Л.Н. Неканоническая фонетика и проблемы фоносемантики: Учеб. материалы по курсу «Теория языка». – Тула, 1997.
369. Санжаров Л.Н. Современная фоносемантика: Истоки, проблемы, возможные решения. – Тула: Изд-во Тул. пед. ун-та, 1996. – 33 с.
370. Санников В.З. Русский язык в зеркале языковой игры. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 544 с.
371. Светозарова Н.Д. Интонационная система русского языка. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1982. – 175 с.
372. Северская О.И. Паронимическая аттракция как явление поэтического языка и как явление индивидуального стиля: (семантические преобразования): Автореф. ... дис. канд. филол. наук. – М., 1987. – 25 с.
373. Северская О.И., Преображенский С.Ю. Паронимическая аттракция в системе средств синтаксической организации текста // Проблемы структурной лингвистики. 1985–1987. – М.: Наука, 1989. – С. 261–271.
374. Седакова О.А.; Котов В.А. К проблеме стихотворного языка: Высотная организация («мелодика») как конструктивный фактор стиха // Этнолингвистика текста: Семиотика малых форм фольклора (предварительные материалы к симпозиуму). – М., 1988. – С. 15–19.
375. Сиротинина О.Б. Современная русская разговорная речь и ее особенности. – М.: Знание, 1974. – 260 с.

376. Слепокурова Н.А. Исследование восприятия стационарных синтетических гласных: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л., 1972.
377. *Словарь паронимов, 1992*: Григорьев В.П.; Кожевникова Н.А.; Петрова З.Ю. Материалы к словарю паронимов русского языка / РАН. Ин-т рус. яз. – М., 1992. – 293 с.
378. Смирницкая О. Беовульф [Комментарии] // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. Б-ка всемирной лит-ры. Т. 9. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 631–659.
379. Солганик Г.Я. Стилистика текста. – М.: Флинта, 2000. – 256 с.
380. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию / Пер. с фр. А.А. Холодовича. – М.: Прогресс, 1977. – 696 с.
381. *Старобинский, 1989*: Жан Старобинский об анаграммах Ф. де Соссюра. Методические материалы для учебно-исследовательской работы студентов / Сост. Шадрина Е.У. – Пенза, ПГПИ им. В.Г. Белинского, 1989. – 33 с.
382. Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. – М.: Наука, 1985. – 335 с.
383. Степанов Ю.С. Имена. Предикаты. Предложения: Семиологическая грамматика. – М.: Наука, 1981. – 360 с.
384. Степанов Ю.С. Основы общего языкознания. – 2-е изд., перераб. – М.: Просвещение, 1975. – 272 с.
385. Степанова Т.А. О метрико-фонетических особенностях прозы М.М. Пришвина // Функционирование языковых единиц в разных речевых сферах: факторы, тенденции, модели. – Волгоград, 1995. – С. 58–60.
386. Сулейменов Олжас. Язык письма: Взгляд в доисторию – о происхождении письменности и языка малого человечества. – Алматы–Рим: Изд-во «San-Paolo», 1998. – 502 с.
387. Сухачев Н.Л. Экскурсы в историю письма (Знак и значение). – СПб., 1997. – 140 с.
388. Сухачев Н.Л. О семиотике Ч.С. Пирса: Тройственный знак в универсуме репрезентаций. – СПб.: Наука, 2003. – 103 с.
389. Тайметов К.С. Исследования по типологии структур консонантных сочетаний: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Ташкент, 1969.
390. Тарановский К. О поэзии и поэтике. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 432 с.

391. Тарланов З.К. Русские пословицы: синтаксис и поэтика. – Петрозаводск: Петрозавод. гос. ун-т, 1999. – 448 с.
392. Толстой Н.И., Толстая С.М. Народная этимология и структура славянского ритуального текста // Славянское языкознание. X Международный съезд славистов. София, сент. 1988 г. Доклады сов. делегации. – М.: Наука, 1988. – С. 250–264.
393. Томашевский Б.В. «Кинжал» и *m-me de Stäl* // Пушкин и его современники. – Пг., 1923. – Вып. 36. – С. 83.
394. Томашевский Б.В. О стихе: Статьи. – Л.: Прибой, 1929. – 326 с.
395. Томашевский Б.В. Пушкин: Работы разных лет. – М.: Книга, 1990. – 672 с.
396. Томашевский Б.В. Стих и язык. – М.: ГИХЛ, 1959. – 471 с.
397. Топоров В.Н. К описанию некоторых структур, характеризующих преимущественно низшие уровни, в нескольких поэтических текстах. III. Об одном примере звукового символизма (Ригведа, X) // Труды по знаковым системам, II («Уч. зап. Тартуского гос. ун-та», вып. 181). – Тарту, 1965. – С. 306–319.
398. Топоров В.Н. Из исследований в области анаграммы // Структура текста. 1981: Тезисы симпозиума. – М., 1981. – С. 119–121.
399. Топоров В.Н. К исследованию анаграмматических структур: (Анализы) // Исследования по структуре текста. – М., 1987. – С. 193–238.
400. Топоров В.Н. Об «эктропическом» пространстве поэзии (поэт и текст в их единстве) // От мифа к литературе. Сб. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. – М.: РГГУ, 1993. – С. 21–39.
401. Топоров В.Н. Из наблюдений над загадкой // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. 1. – М.: Индрик, 1994. – С. 10–117.
402. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М.: Издательская группа «Прогресс»–«Культура», 1995. – С. 259–367.
403. Топоров В.Н. Об анаграммах в загадках // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. 2. – М., 1999. – С. 101–109.
404. Трубецкой Н.С. Основы фонологии / Пер. с нем. А.А. Холодовича. – 2-е изд. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 352 с.

405. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
406. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М.: Высш. шк., 1993. – С. 23–120.
407. Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. – М.: Наука, 1969. – 424 с.
408. Успенский Б.А. Фонетическая структура одного стихотворения Ломоносова (историко-филологический этюд) // Успенский Б.А. Избр. труды: В 3 т. – М., 1996. – Т. 2. – С. 255–298.
409. Успенский Ф.Б. Имя и власть: Выбор имени как инструмент династической борьбы в средневековой Скандинавии. – М., 2001.
410. Фарузи Ф. Иезуит: семантическая эволюция этого слова // Символ. – 1991. – № 26. – С. 207–211.
411. Фатеева Н.А. «Петербург» А. Белого: Кто автор плана? // Университетский пушкинский сборник. 1799–1999. – М., 1999.
412. Фатеева Н.А. Звуковая организация текста // Энциклопедия «Кругосвет». –
413. <http://www.krugosvet.ru/articles/76/1007661/print.htm>
414. Фатеева Н.А. Поэт и проза: Книга о Пастернаке. – М.: НЛО, 2003. – 400 с.
415. Федотов О.И. Фольклорные и литературные корни русской рифмы. – Автореф. ... канд. филол. наук. – М., 1971.
416. Федченко С.М. Словарь русских созвучий: Около 150 000 единиц. – М.: Русские словари, 1995. – 736 с.
417. Федюнина И.А. Акцентуация синонимических рядов имен существительных в русском языке (к проблеме корреляции звучания и значения в слове): Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1988.
418. Фет А.А. Соч. в 2-х тт. – Т. 2. – М., 1982.
419. Филлмор Ч. Об организации семантической информации в словаре // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 14. – М., 1983. – С. 23–60.
420. Флоренский П.А. Имена. – Кострома: Купина, 1993. – 320 с.
421. Флоренский П.А. У водоразделов Мысли. // Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. Т. 3(1). – М.: Мысль, 1999.
422. Фомичев С.А. Рисунки Пушкина и творческий процесс // Временник Пушкинской комиссии / АН СССР. ОЛЯ. Пушкин. комис. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1988. – Вып. 22. – С. 5–15.
423. Формановская Н.М. Стилистика сложного предложения. – М.: Русск. язык, 1978. – 237 с.

424. Фосслер К.Г. Грамматика и история языка. К вопросу об отношении между «правильными» и «истинными» в языковедении // Логос. – 1910. – № I. – С. 157–170.
425. Фосслер К.Г. Грамматические и психологические формы в языке // Проблема литературной формы. – Л., 1928. – С. 148–189.
426. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. – 2-е изд. – М.: Лабиринт, 1997. – (Философия риторики и риторика философии). – 448 с.
427. Фролова О.Е. Пословица и ее отношение к действительности // Вестник МГУ. Сер. 9. Филология. – 2005, № 4. – С. 125–132.
428. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. – М., 1993. – С. 47–119.
429. Хлебников В. Творения. – М.: Сов писатель, 1986. – 724 с.
430. Ходасевич В.Ф. Глуповатость поэзии // Колеблемый треножник: Избранное. – М., 1991. – С. 191–196.
431. Цивьян Т.В. Отгадка в загадке: разгадка загадки? // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Загадка как текст. 1. – М.: Индрик, 1994. – С. 178–194.
432. Цицерон Марк Туллий. Оратор // Цицерон Марк Туллий. Три трактата об ораторском искусстве. Под ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Наука, 1972. – С. 329–384.
433. Чаркит М.Ж. Фоностилистика стиха. – Београд: Научна книга, 1995. – 249 с.
434. Черкасский М.А. Опыт построения функциональной модели одной частной семиотической системы (пословицы и поговорки) // Паремииологический сборник. Пословица. Загадка (Структура, смысл, текст). – М., 1978.
435. Чистович Л.А. и др. Речь: Артикуляция и восприятие. – М.–Л., 1965.
436. Черемисина Н.В. Звукопись и интонация в стихе и прозе // Вопросы стилистики. – Вып. 8. – Саратов: Изд-во Сар.ГУ, 1978. – С. 23–40.
437. Черемисина Н.В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. – М.: Рус. яз., 1982. – 206 с.
438. Шаламов В.Т. Звуковой повтор – поиск смысла (Заметки о стиховой гармонии) // Семиотика и информатика. – М.: ВИНТИ, 1976. – Вып. 7. – С. 128–152.

439. Шаламов В.Т. Поэт изнутри (Секреты стихов или стихи стихов) // В. Шаламов. Несколько моих жизней: Проза. Поэзия. Эссе. – М., 1996. – С. 434–441.
440. Шапир М.И. *Universum Versus: Язык – стих – смысл в русской поэзии XVIII–XX веков.* – М.: Языки русской культуры, 2000. – Кн. 1. – 544 с.
441. Шарма С. Распределение и акцентуация глагольных антонимов в фокусе межуровневых связей: Дис. ... канд. филол. наук. – М., 1990.
442. Шварцкопф Б.С. Три Спинозы в произведениях Чехова // Русская речь. – 1983. – № 6. – С. 105–107.
443. Шеворошкин В.В. Звуковые цепи в языках мира. – М.: Наука, 1969. – 188 с.
444. Шенгели Г.А. Техника стиха. – М.: Гослитиздат, 1960. – 312 с.
445. Шишкин А. Велимир Хлебников на «Башне» Вяч. Иванова // Новое литературное обозрение. – М., 1997. – № 176. – С. 145–148.
446. Шкловский В.Б. О теории прозы. – М.: Сов. писатель, 1983. – 384 с.
447. *Шкловский, 1919а*: Шкловский В.Б. Искусство как прием // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Вып. II. – Пг., 1919. – С. 101–114.
448. *Шкловский, 1919б*: Шкловский В.Б. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Вып. III. – Пг., 1919. – С. 13–26.
449. Шлегель Фр. Идеи // Шлегель Фр. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. – М., 1983. – Т. 1. – С. 358–364.
450. Шмид В. Звуковые повторы в прозе Чехова // Вестник МГУ. Сер. 9: Филология. – М., МГУ, 1998. – № 4. – С. 48–66.
451. Шопенгауэр А. Основные идеи эстетики // А. Шопенгауэр. Избр. произведения. – М., 1993. – С. 413–474.
452. Штокмар М.П. Рифма Маяковского. – М.: Сов. писатель, 1958. – 145 с.
453. Штокмар М.П. Фоника // Литературная энциклопедия: В 11 т. – [М.], 1929–1939. – Т. 11. – М.: Худож. лит., 1939. – Стб. 803–804.
454. Щерба Л.В. О дальше неделимых единицах языка // Вопросы языкознания. – 1962. – № 2. – С. 99–101.
455. *Щерба, 1957а*: Щерба Л.В. О служебном и самостоятельном значении грамматики как учебного предмета // Щерба Л.В. Избр. работы по русскому языку / Акад. наук СССР. Отд-ние лит-ры и языка. – М.: Гос. учеб.-пед. изд-во М-ва просвещения РСФСР, 1957. – С. 11–20.

456. *Щерба, 1957б*: Щерба Л.В. Опыты лингвистического толкования стихотворения. I. «Воспоминание» Пушкина // Щерба Л.В. Избр. работы по русскому языку. – М., 1957. – С. 26–44.
457. *Эйхенбаум, 1969а*: Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова: Опыт анализа // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л., 1969. – С. 75–147.
458. *Эйхенбаум, 1969б*: Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. – Л., 1969. – С. 327–511.
459. *Эйхенбаум, 1987а*: Эйхенбаум Б.М. Бальмонт. Поэзия как волшебство // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. – М., 1987. – С. 324–325.
460. *Эйхенбаум, 1987б*: Эйхенбаум Б.М. К вопросу о звуках стиха // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. – М., 1987. – С. 325–328.
461. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.
462. Эткинд Е. Материя стиха. – СПб.: Гуманитарный союз, 1998. – 506 с.
463. Якобсон Р.О., Халле М. Фонология и ее отношение к фонетике // Новое в лингвистике. – Вып. II. – М., 1962. – С. 231–278.
464. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / Пер. с англ. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против». – М., 1975. – С. 193–230.
465. Якобсон Р. Ретроспективный обзор работ по теории стиха // Якобсон Р. Избранные работы. – М., 1980. – С. 239–269.
466. *Якобсон, 1983а*: Якобсон Р.О. В поисках сущности языка // Семиотика. – М., 1983. – С. 102–117.
467. *Якобсон, 1983б*: Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. – М., 1983. – С. 462–482.
468. Якобсон Р.О. Звук и значение // Якобсон Р. Избранные работы. – М.: Прогресс, 1985. – С. 30–91.
469. Якобсон Р.О. Стих и звуки речи // Roman Jakobson. Selected Writings. VIII. – Mouton de Gruyter, 1993.
470. Якобсон Р.О. Язык и бессознательное. – М.: Гнозис, 1996. – 248 с.
471. Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 460 с.
472. Якобсон Р. К лингвистическому анализу рифмы // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования. – М.: РГГУ, 1999. – С. 38–44.

473. *Якобсон, 2000a*: Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). – М., 2000. – С. 20–77.
474. *Якобсон, 2000b*: Якобсон Р.О. Из статьи «Подсознательные вербальные структуры в поэзии» // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). – М., 2000. – С. 78–82.
475. Якубинский Л.П. О звуках стихотворного языка // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Вып. I. – Пг., 1916. – С. 6–30.
476. Якубинский Л.П. О поэтическом глоссемосочетании // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Вып. III. – Пг., 1919. – С. 5–12.
477. Якубинский Л.П. Откуда берутся стихи // Якубинский Л.П. Избранные работы. Язык и его функционирование. – М., 1986. – С. 194–196.
478. Якубинский Л.П. Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. – Вып. II. – Пг., 1917. – С. 15–23.
479. Янко-Тринецкая Н.А. Междусловное наложение // Развитие современного русского языка. 1972: Словообразование. Членимость слова. – М., 1975. – С. 253–260.
480. Янко-Тринецкая Н.А. «Штучки-дрючки» устной речи: (Повторы-отзвучия) // Рус. речь. – 1968. – № 4. – С. 48–52.
481. Abernathy, R. A Vowel Fugue in Blok // IJSLP. – Vol. 7. – 1963. – P. 88–107.
482. Adams, P.G. Graces of Harmony: Alliteration, Assonance and Consonance in Eighteenth-Century British Poetry. - Georgia University Press, 1977. –253 p.
483. Allott, R. The Motor Theory of Language: Origin and Function // Language Origin: A Multidisciplinary Approach. – Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publishers, 1992. – P. 105-119.
484. Arant, P. Alliteration and Repeated Prepositions in Russian Traditional Lament // Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky / Jakobson, Roman, C. H. Van Schooneveld, and Dean S. Worth, eds. – The Hague: Mouton, 1973. – P. 1–3.
485. Arant, P. Repetition of Prepositions in the Russian Oral Traditional Lament // Slavic and East European Journal. – Vol. 16. – No. 1 (Spring, 1972). – P. 65-73.
486. Baron, N. Speech, Writing, and Sign. A Functional View of Linguistic Representation. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

487. Beardsley, M.C. *Style: Semantic and Phonetic* // Beardsley, M.C. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. – New-York: Harcourt, Brace & World, 1958.
488. Beaugrande, R. de & Dressler, W. *Introduction to Text Linguistics*. – London: Longman, 1981.
489. Berghe, van den, C. L. *La Phonostylistique du Francais*. – The Hague: Mouton, 1976.
490. Berry, F. *Poetry and the Physical Voice*. – New York: Oxford University Press, 1962.
491. Birdwhistell, R.L. *Kinesics and Context*. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1970.
492. Bloomfield, M. *On Assimilation and Adaptation in Congeneric Classes of Words* // *American Journal of Philology*, 16, 1895. – P. 409–434.
493. Bolinger, D. *Rime, Assonance and Morpheme Analysis* // *Word*, 6: 2, 1950. – P. 117–136.
494. Bottineau, D. *Son, sens et traduction: de l'insignifiance au réinvestissement grammaticalisé de i et a en anglais. Etude de quelques marqueurs appartenant au syntagme nominal (déterminants et suffixes) et conséquences traductologiques* // *Oralité et traduction*, Artois Presses Université, Arras, France, 2001. – P. 34–77.
495. Cable, Th. *The English Alliterative Tradition*. – Philadelphia: U of Pennsylvania, 1991.
496. Casby, M.W. *A pragmatic perspective of repetition in child language* // *J. of psycholinguistic research*. – N.Y., 1986. – Vol. 15, N 2. – P. 127–140.
497. Chapman, R. *The treatment of sounds in language and literature*. – Oxford: Blackwell, 1984.
498. Cohen, J. *Structure du langage poétique*. – Paris, Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1966. – 231 p.
499. Comins-Richmond, W. *Krucenyx's "Maloxolija v kapote": The anagrammatization of literature* // *Slavic a. East Europ. j.* – Tucson, 1994. – Vol. 38, N 4. – P. 618–635.
500. Cooper, W.E. *Syntactic-to-Phonetic Coding* // *Language Production: Vol. I, Speech and Talk*. – New York: Academic Press, 1980. – P. 297–333.
501. Crone, A.L. *The chiasmatic structure of Derzavin's "Bog" : Poetic realization of the "chain of being"* // *Slavic a. East Europ. j.* – Tucson, 1994. – Vol. 38, N 3. – P. 407–418.

502. Derrida, Jacques. *Signéponge / Singsponge*. – New York : Columbia UP, 1984.
503. Dijk, T.A., van. *Some Aspects of Text Grammars: A Study in Theoretical Linguistics and Poetics*. – The Hague-Paris, 1972. – 375 p.
504. Drucker, Johanna. *Figuring the Word: Essays on Books, Writing, and Visual Poetics*. – New York: Granary Books, 1998.
505. Fonagy, I. *Le statut de la phonostylistique // Phonetica*, 1977. – P. 1–18.
506. Fonagy, I. *La métaphore en phonétique*. Ottawa: Didier, 1980. – 220 p.
507. Fonagy, I. *La repetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*. – Bari: Dedalo, 1982. – 125 p.
508. Fónagy, I. *Fonctions de l'intonation: Essai de synthèse // Flambeau*, 2003, N 29. – p. 1–20.
509. Gauthier M. *Les équations du langage poétique: Thèse d'Etat*. – Lille, 1973. – 620 p.
510. Gonda, J. *Stylistic repetitions in the Veda*. – Amsterdam, 1959. – 413 p.
511. Grammont, V. *Le vers français, ses moyens d'expression, son harmonie*. – Paris, 1913.
512. Hammarberg, R. *The Metaphysics of Coarticulation // Journal of Phonetics*, 1976. 4: – P. 353–363.
513. Hansen-Löve A.A. *Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm*. – Wiener Slawistischer Almanach. – B. 21. – Wien, 1988. – S. 135–224.
514. Hume, E., Johnson K. *A model of the interplay of speech perception and phonology // Hume, E. & K. Johnson. The Role of Speech Perception in Phonology*. – New York: Academic Press, 2001.
515. Hume, E. *Metathesis: formal and functional considerations // E.Hume, N. Smith & J. van de Weijer. Surface Syllable Structure and Segment Sequencing*. Leiden: HIL. – 2001. – P. 1–25.
516. Hume, E. *The Indeterminacy/Attestation Model of Metathesis. Language* 80(2). – Jakobson, R. *Selected Writings. III. The Hague – Paris – New York*, 1981.
517. Jakobson, R. *Closing Statement: Linguistics and Poetics // Style in Language / Ed. T.A. Sebeok*. – New York: Wiley, 1960. – Pp. 350–377.
518. Jakobson, R. *Selected Writings. Vol. III: Poetry of Grammar & Grammar of Poetry*. – The Hague- Paris- New York, 1981. – 814 p.
519. Jakobson, R., Waugh L.R.. *The Sound Shape of Language*. Bloomington: Indiana UP, 1979. – 308 p.

520. Jankovic, M. Jeste k pojmu "semanticke gesto" // *Ces. lit. – Pr.*, 1992. – Roc. 40, c. 2/3. – S. 158–170.
521. Kristeva, Julia. *From One Identity To An Other // Desire in Language*. Trans. Thomas Gora et al. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980. – P. 131–40.
522. Langer, K. *Some Suggestive Uses of Alliteration in Sanskrit Court Poetry // Journal of the American Oriental Society*. – Vol. 98. – No. 4 (Oct. - Dec., 1978). – P. 438–445.
523. Léon, P. *Essais de phonostylistique*. – Montréal: Didier, 1971. – 190 p.
524. Léon, P. *Précis de phonostylistique: Parole et Expressivité*. – Paris, Nathan: Nathan Université, 1993. – 335 p.
525. Lynch, James J. *The Sound of Lyric Poetry // Langue et Litterature*. – Paris: Société d'Édition "Les BellesLettres," 1961. – P. 415–16.
526. Mandelker, A. *Russian Formalism and the Objective Analysis of Sound in Poetry // Slavic and East European Journal*. – Vol. 27. – No. 3 (Autumn, 1983). – P. 327–338.
527. Martinet, A. *Phonologie et phonostylistique // Linguistique*. – P., 1995. – Vol. 31, fasc. 1. – P. 131–136.
528. Masson, D.I. *Sound-Repetition Terms // Poetics=Поэтика=Поэтика: First International Conference on Work-in-Progress Devoted to Problems of Poetics, Warsaw, 1960*. – Warsaw: Polish Scientific Publishers, 1961. – P. 189–199.
529. Masson, D.I. *Free Phonetic Patterns in Shakespeare's Sonnets // Neophilologus*. – N 38. – 1954. – P. 277–289.
530. Masson, D.I. *Sound in Poetry // Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. – Princeton: Princeton University Press, 1965. – P. 784–790.
531. Masson, D.I. *Poetic sound-patterning reconsidered // Leeds Philosophical and Literary Society*. – Vol. 16. – Leeds, 1976.
532. Masson, D.I. *Vowel and Consonant Patterns in Poetry // JAAC*. – Vol. 2. – 1953. – P. 213–227.
533. Maureen M., Mahood M. *Shakespeare's Wordplay*. – London UK, 1957. – 192 p.
534. Mayberry, R.L.; Fischer, S.D. *Looking through phonological shape to lexical meaning: The bottleneck of non-native sign language processing // Memory and cognition*. – Austin, 1989. – Vol. 17, N 6. – P. 740–754.
535. Mayenowa M. *Poetyka teoretyczna*. – Wrocław, 1974. – 464 p.

536. Mercks, K. Introductory observations on the concept of "semantic gesture" // Russ. lit. – Amsterdam, 1986. – Vol. 20, N 4. – P. 381–422.
537. Minkova, Donka. Alliteration and Sound Change in Early English. – Cambridge: Cambr. Univ. Pr., 2003.
538. Newton, R.P. Vowel Undersong: Studies of vocalic timbre and chroneme patterning in German lyric poetry. – The Hague, 1981.
539. Petronella, V.F. Anamorphic naming in Shakespeare's "Twelfth night" // Names. – N.Y., 1987. – Vol. 35, N 3/4. – P. 139–146.
540. Plaehn, J. Хуйня-муйня и тому подобное // Russian Linguistics. – 1987. – Vol. 11. – P. 37–41.
541. *New Princeton Encyclopedia, 1993: The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* – Princeton (NJ): Princeton UP, 1993.
542. Ranta, J. Geometry, Vision, and Poetic Form // College English 39. – 1978. – P. 707–24.
543. Riffaterre, M. Semiotics of Poetry. – Bloomington: Indiana University Press, 1984.
544. Rigolot, F. Poétique et onomastique. – Genève: Droz, 1972.
545. Ruthven, K.K. The poet as Etymologist // The Critical Quaterly 11. – 1969. – P. 9–37.
546. Sabol, J. Zvukova stylistika a stylistika zvuku // Textika a stylistika. – Br., 1989. – S. 187–194.
547. Schwartz, M. Coded sound patterns, acrostics, and anagrams in Zoroaster's ora poetry // Studia grammatica iranica. – Munchen, 1986. – P. 327–392.
548. Shapiro, M. Russian Phonetic Variants and Phonostylistics. – Millefleurs, 1983. – 55 p.
549. Shapiro, M. Sémiotique de la rime // Poétique, 1974. – 5: no. – P. 501–519.
550. Shapiro, M. Asymmetry. An Inquiry into the Linguistic Structure of Poetry. – Amsterdam: North-Holland, 1976. – 231 p.
551. Sherzer, J. On Puns, Comebacks, Verbal Dueling and Play Languages – Speech Play In Balinese Verbal Life // Language in Society. – 1993. – Vol. 22, 2. – P. 217–233.
552. Sobkowiak, W. Metaphonology of English paronomastic puns. – Frankfurt/M., 1991. – 327 p.
553. Sobkowiak, W.. On spoonerisms // Word 41.3. – 1990. – P. 277–292.

554. *Speech errors as linguistic evidence* / Fromkin, V.A.(ed.). – The Hague: Mouton. 1973.
555. Starobinski, J. *Les Mots sous les mots: Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. – Gallimard, 1971. – 160 p. (Starobinski, J. *Words Upon Words: The Anagrams of Ferdinand de Saussure*. Trans. Olivia Emmet. New Haven: Yale University Press, 1979.)
556. Starobinski, J. *Un anagramme de la Renaissance conforme au modele ideal saussurien // Presence de Saussure : Actes du colloque intern. de Geneve (21–23 mars 1988) / Publ. par Amacker R., Engler R.* – Geneve, 1990. – P. 233–234.
557. Starobinski, J. *Lettres et syllabes mobiles. Complement a la lecture des cahiers d' anagrammes de Ferdinand de Saussure // Litterature.* – P., 1995. – N 99. – P. 7–18.
558. Tanaka, K. *The Pun in Advertising: A Pragmatic Approach.* // *Lingua*, 1992. – 1987: – P. 91–102.
559. Tannen, D. *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy.* – Norwood, N.J.: Ablex. 1982a.
560. Tannen, D. *Talking Voices. Repetition, Dialogue and Imagery in Conversational Discourse.* – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 240 p.
561. Taylor, G.R. *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory.* – Oxford, 1989. – 324 p.
562. Thomas, P.A *La voyelle en miroir // Neuphilol. Mitt.* – Helsinki, 1991. – Jg. 92, N 3. – P. 363–370.
563. Tsur, R. *What Makes Sound Patterns Expressive: The Poetic Mode of Speech-Perception.* – Durham: Duke UP, 1992. – 174 pp.
564. Vachek, J. *Some Remarks on Writing and Phonetic Transcription. Vol. 2.* – *Acta Linguistica*, 1949. – P. 86–93.
565. Vieregge, W.H. *Theorie und Praxis der Symbolphonetik.* – Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1989.
566. Violi, P. *Phonosymbolism and Poetic Language.* – Oakville: David Brown Book Co., 2000. – 200 p.
567. Williams, J. *Ecky-becky: Evidence of Scots echo word morphology in Barbadian English // Journal of Pidgin and Creole Languages.* – Feb., 2004. – Vol. 19, N 1. – P. 163–170.
568. Wunderli, P. *Ferdinand de Saussure und die Anagramme: Linguistik und Literatur.* – Tübingen: M. Niemeyer, 1972. – 171 S.

569. Yip, M. Repetition and its Avoidance: The case of Javanese // Proceedings of South Western Optimality Theory Workshop 1995: Arizona Phonology Conference. Vol 5. – U. Of Arizona, Department of Linguistics Coyote Papers. Tucson AZ, 1995. – P. 238–262.
570. Yip, M. Reduplication as alliteration and rhyme // Glot International. – Vol. 4, N 8. – 1999. – P. 1–7.