

# **ЛИНГВИСТИКА КРЕАТИВА - 1**

Коллективная монография

Под общей редакцией  
профессора Т.А. Гридиной

Екатеринбург  
Уральский государственный  
педагогический университет  
2013

ББК Ш1 (021)

УДК 81

Л 59

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Санкт-Петербургского  
государственного университета

***Василий Васильевич Химик***

доктор филологических наук, профессор Уральского федерального  
университета им. первого Президента России Б.Н. Ельцина

***Ольга Алексеевна Михайлова***

Л 59 Лингвистика креатива-1 [Текст]: Коллективная моногр. /  
под общей ред. проф. Т.А. Гридиной. – 2-е изд. – Екате-  
ринбург: ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2013. –  
369 с.

ISBN 978-5-7186-05557-0

Данная коллективная монография представляет собой первый опыт теоретического обобщения исследований в области нового научного направления «Лингвистика креатива». Предметом исследования авторов монографии являются разные виды лингвокреативной деятельности, в частности феномен языковой игры; обсуждаются проблемы истоков вербальной креативности, соотношения понятий «креативность» и «инновационность» применительно к творческой языковой личности, выявляются типы личности *homo ludens*, намечается историческая перспектива развития языковой игры в контексте разных эпох.

Специальный раздел посвящен пространству языкового креатива: исследуются способы метафорического воплощения в языке представлений говорящих о собственной речи, способы табуирования и эвфемизации в сакральном тексте, креолизованные дериваты как элемент современной письменной коммуникации, креативные характеристики русского рэпа. Особо исследуются креативные языковые техники в плане их эстетической, прагматической, дискурсивной проявленности и порождающего их языкового «субстрата»: фоностилизация текста, стратегия рефрейминга в рекламном креативе, лексические повторы как вид лингвокреативной деятельности, грамматические категории в зеркале креативности. Одним из направлений лингвистики креатива, представленным в монографии, является анализ художественного текста в свете выражения творческой индивидуальности автора в игровом регистре.

Для лингвистов, культурологов, психологов, журналистов и всех интересующихся проблемами языкового творчества

©Коллектив авторов, 2013

©Уральский государственный  
педагогический университет, 2013

СОДЕРЖАНИЕ

**Раздел I. ЛИНГВОКРЕАТИВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ  
ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ**

<i>Гридина Т.А.</i> К истокам вербальной креативности: творческие эвристики детской речи .....	5
<i>Минюрова С.А.</i> Человек: креативный и/или инновационный? .....	59
<i>Рут М.Э., Иванова Е.Н.</i> Языковая игра в дискурсе языковой личности XVIII-XIX вв. ....	78

**Раздел II. ПРОСТРАНСТВО ЯЗЫКОВОГО  
КРЕАТИВА**

<i>Березович Е.Л., Казакова Е.Д.</i> Вокруг байкового языка: метаязыковая метафора как проявление лингвокреативной деятельности .....	87
<i>Вепрева И.Т.</i> Креатив <i>креатива</i> , или о функционировании лексемы <i>креатив</i> в современном русском языке .....	112
<i>Коновалова Н.И.</i> Творческие стратегии табуирования и эвфемизации в сакральном тексте .....	124
<i>Попова Т.В.</i> Креолизованные дериваты как элемент русской письменной коммуникации рубежа XX-XXI вв. ....	147
<i>Шмелева Т.В.</i> Русский рэп как пространство языкового креатива .....	176

**РАЗДЕЛ III. КРЕАТИВНЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ТЕХНИКИ**

<i>Векишин Г.В.</i> Метатония (акцентный сдвиг) в системе фоностилистических приемов текста .....	194
<i>Иссерс О.С.</i> Стратегия рефрейминга в аспекте лингвокреативной деятельности .....	216
<i>Норман Б.Ю.</i> Лексический повтор как дискурсивная тактика .....	230
<i>Ремчукова Е.Н.</i> Грамматические категории в зеркале креативности .....	245

**РАЗДЕЛ IV. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ КАК  
ПОЛЕ КРЕАТИВА**

<i>Быков Л.П., Купина Н.А.</i> Языковая игра как средство преобразования идеологических смыслов .....	269
<i>Ермоленко С.И., Скобелева М.Л.</i> Игровая поэтика эпиграмм М.Ю.Лермонтова: жанровый канон и авторская субъективность .....	291
<i>Кубасов А.В.</i> Игровая эстетика творчества Чехова .....	317
<i>Кузьмина Н.А.</i> Креативный потенциал книжной формы (современная авторская книга стихов) .....	346

## РАЗДЕЛ III. КРЕАТИВНЫЕ ЯЗЫКОВЫЕ ТЕХНИКИ

**Г.В. Векшин**  
**Москва**

### **МЕТАТОНИЯ (АКЦЕНТНЫЙ СДВИГ) В СИСТЕМЕ ФОНОСТИЛИСТИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ ТЕКСТА<sup>1\*</sup>**

...Кстати, «до обидного обедненную» – это эквифония, или метафония, или еще что-то, третье, но не менее важное?

*Ю.Б. Орлицкий. Первый шаг к новой теории<sup>2</sup>*

#### **1. О природе метатонии.**

Русское слово как звуковая целостность держится на острие его ударения. Оппозиция ударного и безударных слогов не бинарная, а градуальная. Перемещение ударения – это не «выделение» нового слога в слове в отрыве от его звуковой организации вообще, а перестройка всего его акцентуационного контура, сотворение нового просодического рельефа слова. «Акцентуация ... организует звуковую форму слова в целом и, кроме того, сопряжена с разными уровнями его структурной организации» [Зубкова 1993: 23]. Ударность, как показано Н.И. Жинкиным,

---

<sup>1</sup> В настоящей работе частично использованы материал и выводы монографии [Векшин 2006], применительно к предмету данного исследования существенно переработанные и дополненные, а также материалы доклада [Векшин 2002].

<sup>2</sup> См.: [Орлицкий 2008].

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: 254].

Вместе с тем явление перемещения ударения, акцентного сдвига (метатонии), с возможной дальнейшей его лексикализацией и грамматикализацией (в целом не характерными для русского ударения, свободного от смысловаразличения), становится в тексте значимым, ощутимым постольку, поскольку сегментная составляющая фонотактики слова остается при этом нетронутой или относительно неизменной. Эффект узнавания старого в новом облици, «того же и одновременно другого», в данном случае явленный как звуковая метаморфоза, позволяющая удерживать в сознании одновременно новое и старое состояния формы знака, – оказываются особенно действенными потому, что в звуковой структуре акцентно варьируемых слов образуется достаточно четкий контраст между общим и различным, когда изменение акцентуации происходит на фоне полной неизменности сегментного наполнения просодического каркаса. Поэтому именно акцентный сдвиг в его «чистом» виде (*за́мок – замо́к*<sup>3</sup> и т.п.) позволяет увидеть в метатонии не просто креативно-игровой и художественный прием, но прием во многих случаях вполне осознанный.

Для поэзии резкость контрастов, вообще говоря, необязательна – язык искусства очень ценит и полушаги, полутона, что, в частности, выражается в многообразии повторов-преобразований в поэтической речи. Однако именно контраст между просодическим и сегментным строением, обеспечиваю-

---

<sup>3</sup> Эту тривиальную метатонию охотно обыгрывает современная «массовая» поэзия, представленная в сети: *Увлажненные оливковые взгляды / Отворяют без ключей замки и замки...* (Елена Бондаренко. «Спите, жители Багдада, всё спокойно...»); *Навевала печаль на башни и на склепы, На замки и замки...* (Евгения Чуприна. «Как рыба без воды...»).

щий демонстрацию власти ударности-безударности над словом (ее перехода из рук сегментного ряда в руки суперсегментного), ее способности выполнять роль самостоятельного фактора смысло- и текстообразования, делает метатонию уникальным приемом речи. В этом и ее отличие от других звуковых метабол – форм звукового сдвига и фонотактических преобразований в языковой игре и поэтическом творчестве, которые мы относим к области метафонии [Векшин 2006; 2008].

Вопрос *Что лучше – сорок пяток / Или пятók сорók?* («Вини-пух...») в пер. Б. Заходера) – поставлен «ребром». Если устраним хиазм, то получим: *сорок пяток или сорók пятók?* В этом случае эквифонический слой (область прямого сегментно-звукового параллелизма) распространится на словосочетание и мы сможем наблюдать эффект метатонии в его «чистом виде»: трансформация смысла под воздействием сдвига ударений на фоне неизменной звукобуквенной последовательности становится более демонстративной, хотя и более упрощенной. Мы видим эту власть ударности-безударности, суперсегментной организации, над смыслом, который привыкли связывать прежде всего со строением сегментного ряда. Метатония как бы «расслаивает» звуковое строение слова, подчеркивая относительную независимость суперсегментного строения от сегментного и мобилизуя не востребованные в «обычной» русской речи возможности подвижного ударения.

В знаменитых цветаевских строчках *Не рассóрили – рассо-  
ри́ли, / Расслои́ли... / Стена да ров. / Рассели́ли нас, как орлов...* – идея расслоения-расселения, вполне в духе поэтики выразительности А.К.Жолковского и Ю.К.Щеглова, находит непосредственное структурное выражение. Можно сказать и наоборот: сама структура, парадокс ее «расслоения», порождает «расселение» единого слова и соответствующее его осмысление (особенно с учетом противоречия между морфологией и орфографией в слове *рассóрить*, тем скорее обнаруживающего *рассо-  
р*и́ть). Это «расслоение» слова – на просодику и сегментное строение – усложняется здесь трансформациями сегментной организации, метатетическим преобразованием следующей за

корнем поэтической квазиморфемы (псевдоморфемы) *cop / сол / сел* и звуковым растяжением *рассóрили – рассорíли* в *нас* как *орлов*.

Метатония – двуликий Янус, своеобразный структурный оксюморон: каждое слово, вовлеченное в эту операцию, предстает в неразрывном единстве разнонаправленных планов структурной организации, открывая дорогу для выражения взаимообратимых противоположаемых смыслов. Примером тому может служить известный афоризм Гераклита: «**Лук**у имя **жизнь**, а дело его – смерть» (по-гречески "лук" – *biós*, "жизнь" – *bíos*). Лук, в формулировке Гераклита, будучи проявлением жизни, творит смерть, оборачиваясь ею. «Ясно, – пишет А.Ф.Лосев, – что образ лука и стрелы у Гераклита – это не только поэтический образ, но и философема» [Лосев 1994: 336]<sup>4</sup>.

Акцентный сдвиг выступает одной из форм предельного выражения актуализированной внутренней противоречивости знака, обеспечения функциональной противонаправленности и «самопротивоборства» его структурных составляющих.

## 2. Употребление метатонии. Теневая метатоническая рифма.

Творческая, творимая речь эксплуатирует прием акцентного сдвига в очень широком жанровом диапазоне – от пословиц, афоризмов и балаганного стиха до лирической поэзии, как классической, так и современной. Метатоническая игра на фоне полного

---

<sup>4</sup> Ср. там же, в разделе «Стиль Гераклита»: «Мировой хаос, возникший из огня и идущий к гибели в огне, это злое и доброе самопротивоборство, эта абсолютная жизнь мира, несет в каждом своем моменте и гибель, уничтожение, смерть. Процесс жизни есть и процесс смерти, – это знают даже наши биологи. Процесс смерти есть тоже процесс биологический, т.е. процесс жизни. Распавшиеся элементы живого организма не умерли, а только перешли в новые соединения. И вот у Гераклита возникает образ лука и стрел. Лук – тоже орудие, построенное на принципе борьбы противоположных сил. И он тоже, как и жизнь вообще, есть начало смерти» [Лосев 1994: 336].



или приблизительного сегментно-звукового тождества слов или частей слова широко используется в языке народной поэзии, в наиболее ярких случаях – как способ смыслового объединения и противоположения<sup>5</sup>.

В пословицах и поговорках:

- Кабак – *прóпасть*, там и *пропáсть* (прОпасть – пропáсть);
- *Ры́бки* да *рябкí* – прощай деньки (рЫбки – рабкИ);
- *Броня́* на *бра́нь* – ендová на мир (брон – брАн, с подчеркиванием метатонического эффекта просодическим параллелизмом двух частей пословицы);
- *Капúста* из *кустá густá*, да *невкуснá* (ка...Уста – куста – гуСТА - кусНА);
- Это не *воровствó*, а *провóрство* (вор...ствО – вОрство, метатония, усложненная метаграммой *воров - ровор*).

Вся «Повесть о Фоме и Ерёме» построена на амбейном расщеплении высказываний – как переключка 1-го и 2-го голосов: один голос – «про Фому», второй – «про Ерёму», один голос «в лоб», другой – «по лбу». Ерёма вошел в *церковь*, / *Фомá* в *олтарь* // Ерёма *крестится*, / *Фомá* *кланяется*, // Ерёма стал на *крылос* / *Фомá* на *другой* // Ерёма *запел*, /а *Фомá* *завопил*. Этот контраст, призванный обнаружить фиктивные различия, подчеркивается и метатоническим соотношением концовок имен героев (...Ома – ...оМА) в тематических позициях, и фонотактическими контрастами предидирующих частей в позиции ремы. П.Г. Богатырев, впервые обративший внимание на роль акцентных сдвигов и контрастов в повести, писал: «Отличие Фомы от Еремы... выявляется художественным приемом, а именно: распределением ударений-слов, сочетаемых с именем Фомы и Еремы»: *Ерема купил лошадь, а Фома жеребца*. При этом замечено, что «переписчики и исполнители, варьируя слова в парных предложениях, строго придерживаются указанного принципа

---

<sup>5</sup> В истории русской поэтики на роль акцентной вариативности слова в фольклоре и книжно-поэтической традиции впервые указал, очевидно, Р. Якобсон, писавший в «Новейшей русской поэзии», вне проблематики сближений разноакцентуированных слов, о приеме «сдвига ударения» как особом виде «фонетической деформации» слова [Якобсон 2000: 59].

распределения ударений: *Ерёма сел в лóдку, Фома в челнóк*». Сами же имена, в обоих случаях оканчиваясь на [-ома], «акцентологически различны: окситону Фома противопоставлен парокситон Ерёма. Далее во многих парных предложениях с именем Фома сочетается дальнейший окситон, а с именем Ерёма – парокситон, в единичных случаях – пропарокситон» [Богатырев 1971: 408].

Метатония активна в скороговорке, где она усложняет игру прямого и обращенного звукового параллелизма, служа главной цели скороговорки – провокации непреодолимого артикуляционного противоречия, установлению форм, резко противодействующих произносительной инерции и фонотактическим привычкам говорящих. Неожиданный, «запутывающий» акцентный сдвиг (на фоне неизменности, инерционности сегментно-звукового строения повтора), образующий метатонию, прекрасно подходит для этих целей:

- *Ры́ла* свинья тупоры́ла, белоры́ла, весь двор переры́ла, выры́ла порры́ла (пор – Орп – пО-р; ры́ла – оры́л(а) – лоры́л(а) – еры́л(а) – ыры́л(а) – олры́л(а));

- Осип орет, Архип не отстает – кто кого переврет:  
**Осип охрип** – **Архип осип**.

Последняя, одна из самых знаменитых своей трудностью скороговорок, использует как прямую межсловесную метатонию (Осип – осИп), так и менее явную акцентно асимметричную корреляцию (Осип орОт; **Осип** – **ох-Ип**), при метатезе в начальных фоносиллабемах в другой, теперь уже акцентно выровненной паре: **охриИп** – **архиИп**, притом что еще и вся конструкция осложняется грамматическим хиазмом звуковых ассоциатов: **Осип охрип** – **Архип осип**.

В книжно-поэтической традиции метатония тесно вплетена в игру фонотактических совпадений и контрастов, взаимодействие эквифонических и метафонических слоев и структур. Поэтическое произведение – 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. Такой текст «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: 26]. Функции звукового повтора как фактора семантической организации текста (за исключением редких случаев диктата фоносимволической, звукоизобразительной мотивации) реализуются в поэтическом тексте 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.

В этой связи важны два обстоятельства.

Во-первых, чтобы работать как фактор синтагматического «разгона» и «торможения» фразы, акцентный сдвиг должен и формально, и функционально, как инструмент предидирования в широком смысле, дифференцировать слово. Какой-то из слоев в звуковой организации метатонируемого слова должен оказаться фоновым («тематическим»), а какой-то выполнять ведущую роль (быть «рематическим», т.е. тем, ради чего совершается метатонический сдвиг). Очевидно, что фоновым слоем здесь выступает сегментная организация, а целевым – суперсегментная (притом что теоретически допустимо такое толкование: ударение сдвигается, чтобы подчеркнуть неизменность, постоянство звукового ряда).

Во-вторых, очень важно, куда, в какую именно сторону сдвигается ударение в рамках сегментного ряда. Если бы эффект метатонии сводился к простой демонстрации различий смысла сходнозвучных слов с разным ударением, т.е. замыкался бы на лексической природе слова, то порядок следования этих слов во фразе не имел бы никакого значения. Чтобы увидеть разницу между *высо́ко* и *высоко́*, неважно, в какой последовательности во фразе они появляются (хотя синтаксическая позиция, с учетом грамматического различия слов, конечно, будет иметь зна-

чение). Большинство опрошенных нами людей предпочитают порядок *высо́ко – высоко́* как наиболее «звучный, выразительный, приятный». Мы не имеем, к сожалению, достаточной базы данных по метатонии, чтобы с уверенностью делать статистические обобщения, однако предварительные наблюдения дают основания говорить, что наиболее общим и наиболее типичным, особенно при соположении слов с полным совпадением звукового ряда (без эпентез и «боковых» наращений), несомненно, является такой, где ударение смещается вперед, от предыдущего слога к последующему. А это значит, что метатония требует дислоцированного, поляризованного расположения акцентов, расширения безударной «впадины» в расположении слов, т.е. не сокращения слоговой длины безударного промежутка, а его увеличения. Безусловно, с точки зрения эстетики «обманутого ожидания», именно такое расположение (с отсроченным появлением) имеет смысл, поскольку в повторяющемся слове ударение как бы запаздывает и появляется, желанное, уже после того, как дух захватило от его отсутствия. Таким расположением коррелятов метатония реализует некий эффект интриги<sup>6</sup>. А отсроченное появление – это всегда «вздых облегчения», обеспечивающий завершенность, законченность, синтагматическое «тормо-

---

<sup>6</sup> Так устроена и сюжетная интрига. В связи с этими правилами, по крайней мере, по Пушкину, расписывается и сама «партитура» любви: Кокетка судит хладнокровно, / Татьяна любит не шутя / И предается безусловно / Любви, как милое дитя. / Не говорит она: *отложим* — / *Любви мы цену тем умножим, / Вернее в сети заведем;* / Сперва тщеславие кольнем / *Надеждой, там недоуменьем / Измучим сердце,* а потом / Ревнивым оживим огнем; / А то, *скучая наслажденьем,* / Невольник хитрый из оков / Всечасно вырваться готов («Евгений Онегин»). Удивительно, трогательно... но искренность и непосредственность признания Татьяны Пушкин противопоставляет искусству кокетки и едва ли не искусству вообще. Пушкин любит Татьяну *За то... что в милой простоте / Она не ведает обмана / И верит избранной мечте. / За то... что любит без искусства, / Послушная влеченью чувства...* Но знает и то, что искусство – «нас возвышающий обман». И вот уже Онегин решает отплатить Татьяне «признанием также *без искусства*»...

жение» словесного ряда, а также усиленный акцент на соответствующей морфеме:

Смотришь — вроде *страна* как *страна*.

А присмотришься — *бэздна без дна!*<sup>7</sup>

(Тимур Кибиров. Под собою почуяв страну...)

Метатония ориентирована на синтагматическое выделение-объединение отрезков речи. Даже вполне лексикализованная метатония, устанавливающая отношения семантической коррелятивности между словами-понятиями (прежде всего, отношения причинно-следственные и со- и противопоставления), редко ограничивается «игрой слов» как таковой – она тесно связана с композиционно-синтаксической организацией текста и всегда так или иначе направлена на фразообразование.

Установка на скрепление линейного целого и приведение во взаимодействие отрезков синтагматики, характерная для поэтической метатонии, не противоречит ее способности выделять некоторые важные смысловые узлы фразы, обеспечивая парномастическую игру слов, взаимное проецирование их смыслов или, что еще важнее, квазидеривационное выведение смысла одного слова из другого. Последняя функция, вообще присущая прежде всего обращенному звуковому параллелизму (метафонии), характерна и для метатонии, в которой, как уже было сказано, сегментно-звуковой *tertium comparationis* выступает функциональным фоном по отношению к просодической дифференциации. В определенных случаях стих приводит в столкновение акцентно «поляризованные» близкородственные омографы, таким образом вводя не только деривационное, но и грамматическое измерение:

Да, я связан с тобой расстояньем – и это закон,  
разрешающий ревность как правду и волю твою.  
Я бессмертен, пока я покóрен, но не покорён,

---

<sup>7</sup> Ломоносовское «Вечернее размышление о Божием Величестве...», к которому самую звуковой игрой отсылает кибировский текст, представляет эту же метатоническую фигуру *бэздна без дна* в развернутом и усложненном виде: Открылась бэздна звезд полна́; / Звезда́м числа́ нет, бэздоне дна́ (бЕздна – дНА; зВЕзд – зВЕздАМ).

потому что люблю, потому что люблю, потому что люблю.

(Иван Жданов. Расстояние между тобой и мной – это и есть ты...)

Функционально метатония в данном случае вполне сопоставима со случаем паронимазии иного типа в приведенном стихотворении И.Жданова:

Где он, рай с шалашом, на каком догорает воре,  
я же слѐп для тебя, хоть и слѐплен твоею рукой...,

где словоизменительный компонент актуализирует правосторонняя аугментация поэтической основы. Ср. метатонию с левосторонним, префиксальным наращением:

я не помню *теперь*, и *навряд* ли узнаю *впредь*,

*доброта* это или способность *терпеть*

принимать дары и удары

эту *радость* я выведал у *гитары*

(Георгий Ефремов. Воин)

Ср. ту же пару в том же порядке: *Искусство жить: упав, вставать, / старея, не казаться старым, / и с легким сердцем принимать судьбы дары, / судьбы удары.* (Александр Жуков. Искусство жить.) «Удар» здесь, кажется, ощутим особенно потому, что (вопреки основной тенденции расположения метатонических коррелятов) он настигает раньше срока, да еще и с акцентным выделением резко «размыкающего» артикуляцию корневого синестэмичного слога.

Метатония, как и другие формы метафонического преобразования речи, своеобразно «выкручивает», выворачивает слово, одновременно создавая эффект органического продолжения одного в другом, как бы колебания единого звука и смысла:

Татьяна *то вздохнѐт, то о́хнет*;

Письмо дрожит в ее руке;

*Облатка рѐзовая сохнет*

*На воспаленном языке.*

(Александр Пушкин. Евгений Онегин)

Обратим внимание, что порядок следования коррелятов здесь опять необычный, зато замечательно передающий неровность, сбивчивость дыхания. Метатоническая игра включена здесь в

сквозную для первой строки цепочку асимметричных звуковых повторов: та-Ана – то-о-нОт – тоО-нет, так что в рамках строки просодическая форма двуслога *то óхнет* возвращает к начальному *Татьяна*, симметрично охватывая строку. Что касается самой межкорневой игры, обнажающей родство «(вз)доха» и «оха», то она закреплена уже в русских пословицах (*Óхи да вздóхи, а легче нет; Вздохнѝ, да óхни, а свое отбывай* – в Словаре В.И.Даля) и получает долгую жизнь в поэтической традиции:

Когда <i>тошнит</i> уже от <b>пойла</b> <b>общепита</b> ,	<i>тошн-И – о-ше-Ита</i>
Когда не прод <b>о</b> хн <b>у</b> ть, ни <b>óхнуть</b> от <b>тоскѝ</b> ,	о-дА – е-одо – <i>то-И</i>
Когда уже ни <b>зги</b> от <b>злостѝ</b> и <b>обиды</b> ,	о-дА – <i>О-ти – о-Ид</i>
Когда уже невмочь...	о-дА – <b>е-О</b>
<b>О, детские мозги!</b>	<b>одЕ – о-И</b>

Тимур Кибиров. Памяти любимого.

Стихотворения)

Ср. в «Романсе» Э.Рязанова из к/ф «Небеса обетованные»: Господи, ни **óхнуть**, ни **вздохн**у**ть**... с другим, «классическим» порядком следования компонентов, который подчеркивает значение завершенности.

К.И.Чуковский, с его эстетикой «мчащихся» и «кувыркающихся» вещей и слов, охотно использует метатонию для поэтического преодоления самоидентичности слова в соединении с другими способами метафонического преобразования созвучия:

Оттого-то мы от **бабы**  
 Убежали, как от **жабы**,  
 И гуляем **по полям**,  
 По **болóтам**, **по лугáм**...

(Корней Чуковский. Федорино горе)

(болО-ам – полу-Ам – чистая метатония; **бежА** – **жАбы** – метасиллабограмма; **лаЕм** – **олАм** – **лО-ам** – **лу-Ам** – вариация «метафонической рифмы» с метатонией, где инверсивное и акцентное преобразование первой фоносиллабемы лА – ол – лО – Лу сопутствует регулярному акцентному варьированию на фоне сегментной эквифонии во второй: ем – Ам – ам - Ам).

Ср. в «Тараканище»:

И вскричал Гиппопотам:  
"Что за стыд, что за срам!

Эй, быки́ и носоробóги,  
Выходите из берлóги

И врага́

На рога́

Поднимите-ка!"

Но быки́ и носоробóги

Отвечают из берлóги:

"Мы врага́ бы

На рога́ бы.

Только шкúра дорога́,

И рога́ нынче тоже

не дешёвы"...

Эту технику воспроизводит в пародийном «Кара-барасе» Тимур Кибиров, вообще регулярно прибегающий к метатонии:

В тоске, в бардаке́ и во мра́ке,

В чумном бесконечном бара́ке...

<...>

Ты один не умилялся,

А кичился и кривлялся,

И сбежали от кривляки

И утéхи, и стихи́.

Ср. метатонию в однокорневых основах, рельефно обнаруживающих морфемное строение слов:

Дай зажгу я насто́льную лампу.

Видишь, вышли из сúмрака-мра́ка

Сту́л с одеждой твоею, эста́мпы

На стене и портрет Пастернака.

(Тимур Кибиров. Романсы Черемушкинского района)

Эффектна у Кибирова и правосторонняя метатония, демонстрирующая варьирование финалей с установкой на обнаружение их словообразовательного и словоизменительного потенциала:

Но утром по новой она начинает,

стоит у метро, мелочи́шкү сшибает,

журавушкой, и́вушкой, чу́шкой рыдаёт,



И КЛИчет, И КЛИнское пИво лакает.

(Тимур Кибиров. А наша кликуша...)

Кибиров вообще с удовольствием всматривается в грамматически несущественные стилистические различия форм, таких, как варианты окончания прилагательных на -ой/-ою и т.п.: *И на Сталина войною*, / *и на Берию войной!* / *Вслед за Партией родною*, / *Вслед за Партией родной!* (Л.С. Рубинштейну. 1987 г.). Акцентное смещение относится к разряду таких же как будто малосущественных, но требующих поэтической семантизации колебаний формы:

...по-над Летой, Лорелеей,

и онегинской строфой,

и малиновою сливой,

розой черною в Аи,

и Фелицей горделивой,

толстой Катькою в крови,

и Каштанкою смешною,

Протазановой вдовой,

черной шалью роковою,

и процентщицей селой,

и набоковской ванессой,

мандельштамовской осой,

и висящей поэтэссой

над Елабугой бухой!

(Л. С. Рубинштейну. 1987 г.)

Действительно, поэтическая речь – это не только постоянная игра «света и теней», выдвинутого и периферийного, акцентуированного и до поры «спрятанного», ожидающего выхода на авансцену, но игра самих ожиданий – оправданных и неоправданных, затяжек и стремительных появлений. Если речевые ожидания приводятся в систему, они образуют метр. Прежде всего, сам принцип противопоставленности ударных и безударных слогов и подвижности ударения в русском языке перерабатывается поэтическим сознанием как смысло- и текстообразующий. А это сказывается не только в метрических схемах силлабо-тонического стиха – чередовании законных позиций

для ударных и безударных слогов. Это легко заметить и в стремлении поэта варьировать акцентуацию концовок стихов, а значит – в установке на поиск своеобразно акцентуированных рифменных созвучий, и прежде всего – строгой противопоставленности мужских и женских рифм (причем преимущественно располагаемых в строфе в знакомом нам порядке, с «оттяжкой» ударения: Ж – М). А как сделать эффект этой противопоставленности (а значит, игру женских и мужских пар) наиболее заметным? Очевидно, следует устранить или свести к минимуму различия в «звуковом наполнении» ритмических моделей концовок стихов, т.е. заставить женские и мужские окончания звучать похожим образом, так, чтобы, «накладываясь» друг на друга по звуковому составу, они обнажали свои акцентные различия. А значит, концовки нужно объединить метатоническим звуковым повтором. Так возникает прием теневой<sup>8</sup> метатонической рифмы, соединяющей созвучием различно акцентуированные клаузулы смежных стихов. Он как раз и заметен в рифмовке 2-5 строк с конца приведенного отрывка стихотворения Т. Кибирова. Причем замечательно, что эта система созвучий создает экспрессивный строфический «сдвиг», поскольку строфически парными являются стихи Протазановой вдовóй -- И процентщицей седóй, с их очень бедной рифмой, и внутренняя метатоническая рифма в строке Протазановой вдовóй оказывается значительно сильнее «внешней», в то время как рифма седóй также устремлена не к своей законной напарнице, а включается в игру сильных метатонических созвучий последующих строк (се-Ой – Ессой – осОй – Ессой); в свою очередь, выключенная из этого ряда последняя строка, «повисающая» на бедной флексивной рифме осо́й – бухóй, также скреплена правосторонней метатонией над Елабугóй бухóй, силою этой внутрстиховой связки значительно перекрывая формально-рифменную, межстиховую.

Ср.:

---

<sup>8</sup> Термин *теневая рифма* для формально нерифмуемых стихов и их частей предложен В.С. Баевским [Баевский 1973: 92–101].

Кто б ни был ты, одноплемѣнник  
И брат мой: жалкий ли старик,  
Ее торжественный изменник,  
Ее надмѣнный клеветник,  
Иль ты, сладкоречивый княжник,  
Оракул юношей-невежд;  
Ты, легкомысленный сподвижник  
Беспутных мыслей и надежд ...  
(Николай Языков. К ненашим)

Основные акцентно дифференцируемые цепочки: Енни – енны – Енни – Енны – енны + ик – Ик – ик – Ик – ик – ик. Последнее четверостишие, нечетными стихами подхватывая созвучия предыдущего, усложняет звуковую игру: теперь смежные строки схватываются метафоническими, инвертированными созвучиями, с сохранением их акцентной асимметрии: Ижни – не-Еж – Ижни – на-Еж.

Обогащение теневой метатонической рифмы совпадением инициалей последних слов смежных стихов способно настолько сильно скреплять их, что подобная «подпольная» рифма уже не только соперничает с основной, но начинает пересиливать ее, своеобразно перестраивая строфу:

А поэты скандируют стрóфы,  
Развалившись на мягкой софѣ,  
Пред кальяном и огненным кóфе  
Вечерами в прохладных кафѣ.  
(Николай Гумилев. Египет)

Предельным случаем метатонической рифмы является соединение в нерифмуемых концовках лексем-омографов и разноударных омоформов:

... А я  
После последнего края  
Звуки сшиваю в края,  
Новое сочиняя.  
(Александр Межиров. Чтобы закончить путь...)

Метатоническая «теневая» рифма, не только концевая, но и внутренняя (внутристиховая и внутрисловная) – источник ком-

позиционно-стихового объединения текста, особенно если она включена в более сложную систему метафонических повторов:

Всё живо там, всё там очей отра́да,

Сады тама́р, селенья, города́:

Отражена волнами скал грома́да,

В морско́й дали теря́ются суда,

Янта́рь висит на лозах виногра́да,

В лугах шумят бродя́щие стада...

И зри́т пловец – могила Митрида́та

Озарена сиянием заката.

(Александр Пушкин. Кто видел край, где роскошью природы...)

Метатонический повтор с метатезами внутри фоносиллабической основы «прошивает» всю строфу этого стихотворения 1821 года, где, в соответствии с эстетическими установками Пушкина того времени, «роскошь природы», край снов «на лоне мирной лени» живописуются «роскошным слогом» и где блуждания ударений в пределах повторяемых внутренне инвертируемых фоносиллабических комплексов (отрА(да) – атАр – родА – отра – ро-Ад – терА – а-тАр – рАда – родА – и-рИт – итри(дА)) не в последнюю очередь создают богатую, «переливчатую» звуковую ткань текста.

Ошутимость передвижения ударения внутри не только неизменных, но и метатетически варьируемых звуковых рядов, – еще один аргумент в пользу того, что целостность «звуковых стоп» поэтической речи – фоносиллабем и фоносиллабических комплексов, создающих звуковой повтор, – определяется тремя составляющими: 1) единством их состава, 2) единством их порядка и 3) единством их просодической организации, притом что неизменность хотя бы одной из этих составляющих открывает возможность значимого варьирования другой.

При постоянстве сегментного состава установка на передвижение ударений, кажется, временами переходит в установку на линейное преобразование самого сегментного ряда, в связи с чем отдельный интерес представляют случаи, когда ударение как бы передвигается «вместе со своей гласной»:

Как мало все: и до́мик, и дымо́к,

Завившийся над крышей! Сребророзов

Морозный пар. ...

(Владислав Ходасевич. Музыка)

Ср.: Ложи́тся и ди́жет соленую цепь.../... то́потом/  
...ро́потом/ ...о́пытом/... ...ше́потом/ по́том – полуше́потом/  
потом уже молча... (Евгений Евтушенко. Любимая, спи!).

Примером передвижения ударения «вместе со слогом» может служить пара слАва – хвалА, идущая от молитвословных текстов и активно используемая поэтической традицией как элемент звуковой игры: Цвети же, держава! / Растите, дела! / Богам буди слава / И Граду хвала! (слАва – валА; дер – рАд) у Павла Катенина; Тебе и похвала и слава подобает! (Н. Языков. А.Д. Хрипкову); Тебе хвала, и честь, и слава! (Н. Языков. С.П. Шевыреву). Любопытно, что синонимы хвала и слава, находящиеся в отношениях метафонической дивергенции, часто сталкиваются в этом случае с конвергентно (эквифонически) соотнесенными антонимами хвала и хула (х-алА – хулА), что согласуется с данными об асимметрии формального и семантического сходства в системе языка, в частности стремлении русских синонимов к звуковому расхождению, а антонимов – к звуковому подобию [Зубкова 1993].

То, что акцентные преобразования действуют на фоне не только линейно неизменных, но и синтагматически варьируемых сегментных рядов, хорошо видно из первых двух строф стихотворения А.Штыпеля. Весь текст – демонстрация «играющих» слов и вещей в натюрморте, раскрывающихся в двух основных планах – вещи, отрешенной от жизни как предмета искусства – и вещи как конденсаторе исторических и человеческих судеб, свидетелем и летописцем которых призван быть художник:

Художник пишет

художник пишет бурку, кобуру

и бабочку в крови и крепдешнине,

замерзшую на черном дерматнине,

где снедь разнежена и рюмочка в углу;

он **обжи**вает **шкурку, козурку**,  
**щетиной** прилипая к **сердцевине**  
слезливой **груши**, к **маслянистой глине**,  
и в **кружку** льет **лиловую смолу** –  
вдруг **Некто** явится как бы с **повесткой**  
как **раз** к **накрытому столу**,  
светясь **вснушками** на **белоснежной коже**,  
недостовернодостоевский  
и **рыжедиккенсовский** все же,  
с **рубцом** под**пор**тившим скулу  
(Аркадий Штыпель)

Не комментируя звуковую организацию в целом, но выделив основные звенья цепочек созвучий, подчеркнем то композиционно значимое, позиционно закрепленное место в 1 и 2 строфах (в конце первых стихов), которое занимают метатонические пары, к тому же созвучные друг другу (**бурку, кобурку** – **шкурку, козурку**, с продолжением в **груши** – **кружку** и т.д.). Это еще одно свидетельство в пользу осознаваемого автором потенциала метатонии как средства синтаксиса текста.

### 3. К типологии метатонии. Метатония и омограмма.

Понятно, что, как это свойственно приемам творческой речи, прием метатонии – это явление, в структурном и функциональном отношении имеющее ядро и ближайшую и дальнейшую периферию. Метатония может быть достаточно строго очерчена в своих основных структурных свойствах. Главные из них позволяют определять метатонию как повтор-сближение речевых единиц по принципу сходства их сегментно-звуковой последовательности при подчеркнутом на фоне этого сходства различии в акцентуации (или, еще проще, как сдвиг ударения, ощутимый на фоне сходства звуковых рядов).

Типология метатонии, очевидно, должна строиться с учетом следующих ее признаков:

1) характер передвижения ударения (регрессивное – прогрессивное),

2) диапазон передвижения (слоговая длина сдвига);  
3) формат повторяемого фonosиллабического комплекса – его совпадение или несовпадение с границами морфемы и слова, а также его слоговая длина;

4) отношение ударения к арене передвижения (внутреннее, не выходящее за рамки повторяемого комплекса – «мерцающее»: *прóпасть* – *пропáсть*, и внутренне-внешнее, в одном из членов оставляющее повторяемый комплекс без ударения – «мигающее»: *Молочкá с б́удочкой да на пéчку с д́урочкой*);

5) степень неизменности повторяемого комплекса (степень строгости эквивфонического слоя повтора, например, чередований в основе (*дуракí и дорóги*), наличие-отсутствие комбинаторных метафонических преобразований звуковой последовательности, чередований, эпентез);

6) характер расположения повторяемой основы в синтагматических пределах слова (в диапазоне инициаль – медиаль – финаль), особенно левостороннее – правостороннее ее размещение, в разной степени актуализирующее лексический, деривационный и грамматический планы речи.

Предварительное обобщение формальных и функциональных свойств метатонии позволяет говорить, по крайней мере, о следующих ее типах:

1. Лексическая метатония, где фonosиллабический формат ассоциации равен слову/словоформе, а сдвиг ударения происходит в пределах слова (*Нам любые д́ороги дорóги*);

2. «Деривационная» метатония (например, хлебниковское *Грóхот охóты, хóхот войн́ы*), 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: *Нев́инно винó*, да проклято пьянство (посл.); ср. *Открóвенное винó* (Языков), *Благословéнное винó* (Пушкин).

Кстати, последние примеры – еще одно подтверждение тому, что метатония, в равной степени используемая устными и

книжно-письменными жанрами, не может рассматриваться лишь в свете омографии, поскольку первично фонемное строение, лишь кристаллизуемое и укрепляемое в сознании грамотных благодаря фонологичности русской орфографии. Если бы мы имели слово \*венó, народно-этимологизирующий эффект метатонии в экспериментальном сочетании \*Невѣнно венó был бы существенно ослаблен.

Проблема терминологического и понятийного соотношения метатонии и омографии заслуживает отдельного обсуждения. Понятно, что *дóроги* и *дорóги* – это «классические» омографы, различия между которыми не могут в русском языке определяться ничем иным, как только различием акцентуации. Однако ясно и то, что метатония как речевой прием не сводится к омографии как таковой, хотя последняя выступает ее формальным пределом. Сам термин «омограф», порождение «лексикоцентрического» взгляда на язык, удобен лишь там, где решаются орфографические и лексикографические проблемы. Внимание к функциональному потенциалу этого явления выводит проблему графического и вообще сегментного сходства далеко за рамки проблематики «видов омонимии». Омограмма здесь стоит рядом с параграммой (приблизительным сходством написания), а омонимия как основание для взаимодействия слов в тексте выступает частным случаем паронимии.

В.В. Виноградов, как известно, ставил вопрос о «смежных» с омонимией явлениях с большой осторожностью (особенно там, где речь шла о типах и функциональных аспектах звукового подобию), в частности подчеркивая, что разводить омофонию и омонимию следует именно в интересах лексикологии. В то же время Виноградов понимал омофонию не как сугубо лексическое явление: «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», а «разнообразные типы омофонии, созвучий и подобозвучий слов, возникающие в речи или даже встречающиеся в системе языка», ученый выделял как особую область исследова-



дования, считая, что с лексической омонимией – «омонимией в собственном смысле этого слова» – разнообразные виды омофонии «нельзя смешивать и даже сближать» [Виноградов 1975: 297-298].

С этим связана большая и до сих пор практически не решенная проблема выделения тех слоев, урвной структурной организации речевых единиц, которые обладают относительной перцептивной и ассоциативно-речевой самостоятельностью, а потому выступают в качестве основных «игроков» творческого текстообразования, в частности при осуществлении таких приемов, как метатония.

### **Литература**

- Баевский В.С.* Стих русской советской поэзии. – Смоленск, 1973.
- Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. – М., 1971.
- Векшин Г.В.* Акцентный сдвиг как поэтический прием // Фонетика в системе языка: Тезисы III Междунар. симпозиума МАПРЯЛ (20–22 ноября 2002). – М., 2002.
- Векшин Г.В.* Метафония в звуковом повторе (к поэтической морфологии слова) // Новое литературное обозрение. №90, 2008.
- Векшин Г.В.* Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе смыслообразования. – М., 2006.
- Виноградов В.В.* Об омонимии и смежных явлениях // Виноградов В.В. Исследования по русской грамматике. – М., 1975.
- Жинкин Н.И.* Механизмы речи. – М., 1958.
- Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Работы по поэтике выразительности. Инварианты – тема – приемы – текст. – М., 1996.
- Зубкова Л.Г.* Симметрия и асимметрия языковых знаков (по данным анализа звуковой формы лексико-семантических категорий) // Проблемы фонетики. I. / Отв. ред. Т.М. Николаева. – М., 1993.
- Лосев А.Ф.* История античной эстетики. Часть II: Ранняя классика. – М., 1994.
- Орлицкий Ю.Б.* Первый шаг к новой теории // Новое литературное обозрение. - №90, 2008.

*Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю.Н. Литературный факт. – М., 1993.

*Якобсон Р.О.* Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). – М., 2000.

©Векшин Г.В., 2009

*Научное издание*

**Лингвистика креатива-1**

Коллективная монография  
под общей редакцией проф. **Т.А.Гридиной**

Компьютерная верстка О.Ю. Коновалова  
Оформление обложки В.Ю. Грушевская

Подписано в печать 13.07.2013. Формат  
Уч.-изд. л. 23,0. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.  
Тираж 500 экз. Заказ 2837.  
Оригинал-макет изготовлен и напечатан в Уральском  
государственном педагогическом университете.  
620017 Екатеринбург, пр. Космонавтов, 26