

Векшин Г.В. Очерк фоностилистики текста: Звуковой повтор в перспективе
смыслообразования. — М.: МГУП, 2006. — 462 с.

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 пословицы, – 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 инвентарий, 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 речевых средств, но в

основном исходить из представления о конкретных формах лишь как «задатках» смысла, изучать функциональное как 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 звукословой поток).

Такова, например, одна из самых знаменитых по своей «звучности» строф русской поэзии:

<i>Русалка плыла по реке голубой,</i> <i>Озаряема полной луной,</i> <i>И старалась она доплеснуть до луны</i> <i>Серебристую пену волны.</i> <i>(Лермонтов. Русалка)</i>	Олно – луно – ла-он – ле-нУ – (о)лунЫ – олнЫ; 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
---	---

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 речемусзыкальной 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 органический 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 архитектура 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 слоогообразования 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, ѣ, 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 «контурообразующая» 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 позволенным 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 самые 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, по существу, не обеднив общей картины, 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. действовать как однозвучные фоносиллабемы и фоносиллабические ряды, вступая в отношения повтора. Очевидно, что в первую очередь это происходит в случаях классического ассонанса – как монотонического (когда в отношения повторения включаются одиночные фоносиллабемы), так и политонического (когда повторяются образованные исключительно гласными фоносиллабические комплексы – соединения 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 повышенно

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 более 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 ограничений и допущений,

станет возможным поиск типичных форм расположения гласных. Во всяком случае, эти опыты свидетельствуют, что однообразный, монофоничный 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 непроизвольное 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 полустихий, «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 Фи** **липпов 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 анапестях 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): Е О И О / И О Е О / А А Е А / У Е А А. Организующим началом в первом двустии служит повтор полифонического 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 зелЁный;	у у о О а У е О ы	у О У О
ЗлатАя цЕпь на дУбе тОм:	а А а Е а У е О	А Е У О
И днЁм и нОчью кОт учЁный	иО иО 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** **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 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 <u>иАы</u> <u>иА</u> <u>Аи</u>	...дрА-ым ...трАми
Живут мучительные сны	<u>и</u> <u>У</u> <u>уИ</u> <u>е</u> <u>ы</u> <u>еЫ</u>	...И-е-ны е-ныЫ

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 <u>лошад</u> ь селез <u>ен</u> кой,	<u>оА</u> <u>аО</u> <u>а</u> <u>е</u> <u>еО</u> <u>о</u>	<u>АО</u> - О
<u>И</u> <u>звон</u> у <u>шлепавших</u> подков	<u>иО</u> <u>уО</u> <u>аи</u> <u>оО</u>	ОО - О
<u>Доро</u> гой <u>втор</u> ила <u>вдо</u> гонку	<u>оО</u> <u>оО</u> <u>и</u> <u>а</u> <u>оО</u> <u>у</u>	ОО - О
<u>Вода</u> в <u>ворон</u> ках <u>родни</u> ков.	<u>оА</u> <u>оО</u> <u>а</u> <u>о</u> <u>иО</u>	<u>АО</u> - 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...* (АО АО / 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-статue

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* ([uranif]; 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 водой 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.

Мело, мело по всей земле	О О Е Е	е О е О о Е е Е	елО елО овсЕ е Е
Во все пределы.	Е Е	о Е е Е ы	овсЕ е Е ы
Свеча горела на столе,	А Е а Е	е А о Е а а о Е	е А о-Ела а-олЕ
Свеча горела	А Е	е А о Е а	е А о-Ела
(Б. Пастернак. Зимняя ночь)			

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 расшатывании гласных (**мелО** – **емлЕ**), то в других случаях, напротив, комплекс еО, подключает иные цементирующие согласные (**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 варьлируемые 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>но<u>вы</u></u>	оУаИиИа <u>Оы</u>	Овы	...нО-ы
Из белокаменной <u>Мо<u>ск</u>вы</u> .	иеоАео <u>оы</u>	овЫ	...оЫ
Какие странные обн <u>о</u> вы	аиеАыео <u>Оы</u>	Овы	...нО-ы
От самых ног до гол <u>о</u> вы.	оа <u>ы</u> Ооо <u>ы</u>	овЫ	...ы-нО ...оЫ

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 <i>по<u>д</u>руга</i>	И а У а а <u>о У а</u>	...о <u>д</u> р <u>У</u> г <u>а</u>
Вдохновенного <i>до<u>с</u>уга</i> ,	о о Е о о <u>о У а</u>	...до- <u>У</u> г <u>а</u>
Вдохновенного <i>тру<u>д</u>а</i>	о о Е о <u>о у А</u>	...го <u>т</u> ру <u>д</u> А
(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 и</u> а Е и Е а У и	Утни	А – Е Е У
и У и и <u>ы А и</u> У у И	и-Ули – ли-Ут – пу-гИ	У – <u>А У И</u>
и у <u>ы А и</u> У <u>а ы</u> и У и	У <u>жа-и</u> – ип-Утни	– <u>А У</u> – У
и у о <u>А и</u> У и о <u>а И</u>	<u>А-ии</u> – Утни – <u>шагИ</u>	– <u>А У</u> – 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>бЕло</u>	<u>оЕоЕ</u>
<u>Север</u> , черный <u>лежебок</u> ,	Е е О ы е е О	... <u>ебО</u>	<u>ЕОеО</u>
<u>Вешал ветку</u> иза <u>беллы</u>	Е а Е у и а Е ы	... <u>бЕллы</u>	<u>ЕЕиЕ</u>
<u>Перед входом</u> в <u>погребок</u>	е е О о о е О	... <u>ебО</u>	<u>еОоО</u>

Сказанное выше о полифоническом ассонансе и вокалической метафонии – 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 количественную, 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: овЫ – 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, при том что в любой момент развертывания ряда согласные могут «перехватить инициативу», начиная расшатывать вокалическое сходство на фоне постоянства консонантных компонентов фоносиллабемы.

Образуемые «вокалические стопы» ведут двойную игру: на фоне звукового единства 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 его толкование в духе «звуковых пятен», «аккомпанирующих» содержанию. Необходимо еще раз подчеркнуть: функция звуковых повторов тексте лишь в самых

примитивных случаях продиктована исключительно изобразительными задачами: изобразительный, фоносемантически-окрашивающий (особенно, в смысле признаков, выделенных А.П. Журавлевым) если и обнаруживается, то как функциональная надстройка над конструктивно-текстообразующей, экстрасегментной, жестовой в широком смысле природой звукового повтора. Ономатопозитический момент – не способ «передать настроение» усердной монотонией, а способ актуализировать фактор различия, контраста – как в формате простейших звуковых жестов, например в пределах «вокалических стоп», так и в формате более крупных синтагматических единств.

Так, в 3-й и 5-й строфах того же виртуозного «Годами когда-нибудь в зале концертной...» Б. Пастернака находим:

Мне Брамса сыграют, я вздрогну, я сдамся,	А А О А	е А а ы А у а О у а А а
Я вспомню покупку припасов и круп,	О У А У	а О у о У у и А о и У
Ступеньки террасы и комнат убранство,	Е А О А	у Е и е А ы и О а у А о
И брата, и сына, и клумбу, и дуб.	А Ы У У	и А а и Ы а и У у и У
...		
Мне Брамса сыграют, я сдамся, я вспомню	А А А О	е А а ы А у а А а а О у
Упрямую заросль, и кровлю, и вход,	А А О О	у А у у А о и О у и О
Балкон полутемный и комнат питомник,	О О О О	а О о у О ы и О а и О и
Улыбку, и облик, и брови, и рот.	Ы О О О	у Ы у и О и и О и и О

В первой строфе этого стихотворения – *Я вздрогну, я вспомню союз шестисердый* – параллелизм жестов *вздрогну* и *вспомню* подчеркнут одновременно и синтаксически, и морфологически, и на словообразовательном уровне, но *Я вздрогну, я вспомню* – еще и эквифоничный звуковой жест (йавз-О-у – йавс-Оу; аОу – аОу). Такими же, но уже в основном только звуковыми (вокалическими, неравномерно укрепленными с помощью согласных) жестами выступают *сыграют* – *припасов* – *террасы* – *и брата* – *и сына* (**ы**Ау – **и**Ао – **е**А**ы** – **и**Аа – **и**ЫА; сы-рА – ри-Ас – рАсы; сы-А – и-Ас – Асы – ЫА-а; рипА – ибрА). Так вокалическое сходство, 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 Ы а и У у и У*), где на фоне синтаксического параллелизма *И брата, и сына* соединяются метафонически (*иА – Ыа*), а полустиишие *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 / уЫу 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,

Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб.

о – О – о – Ы – О – О

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 – 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 раздельности 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 перераспределения 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 разрозненных 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 «дорастание» 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, микро-тексты. Наконец, параграммой можно называть такое объединение слов с помощью звукового повтора, когда отдельные слова «делегируют» свои части (фоносиллабемы и ФК) другим, устанавливая отношения взаимной или однонаправленной 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 наиболее важного, где он расположит его – в начале, в конце фразы или в ее

¹ Ср.: «Благодаря анаграмме в ключевом слове текста вычленяются составляющие его дискретные элементы – фонемы, к которым подбираются соответствующие части в других словах текста, благодаря чему весь данный текст стягивается в единое целое» [Иванов, 1987, с. 7].

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 звукосмыслового анализа слов является его осознанность в качестве варьируемого фоновиллабического 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 вел**ми** **я** смущаюся, / что имени твоего не допытаюся. / О нем же **изволь** 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 кур велег**ласны**, / **громкогласны**, **громко** **распева**ет, / Христа **прослав**ляет, / а **христиан** от сна возбуждает... / пришла к нему **ласковая лисица** /и **стала** ему говарить **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 **именем** своим **таится**, / 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 под**нялся**,
 а от боязни едва у него и ум не от**нелся**,
 и великим **гласом** поюще закричал,
 да никто **гласа** его не **слыхал**.
 Потом нача мо**литися** божией **власти**,
 чтобы той преподобной матери в руке не по**паст**,
 и не дал бы его безвременно **съест**:
 «А хотел бола я со древа **слести**...
 чтоб не потерпел бо**г** **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 словосочетания, например, в магических «закличках» сектантов: *Себя хлыщу – Христа ищу* (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 стилеобразующий 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 р|*ебята будут*, так на с|*ебя добудут*; Где *просто*, там *ангелов со сто*, где *мудрено*, там *ни* одного; *Табак да баня*, *кабак да баба* – *только* и *надо* (пословицы).

Объединение разрозненных фоносиллабем в одном слове не всегда имеет непосредственно мотивирующую или, тем более, этимологизирующую направленность. Иногда для слова, вовлеченного в звуковые переклички, 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 т*руд и горе* / *Грядущего* волнуемое *море* (П.); Элементарным условием образования таких структур является неоднозначное фоносиллабическое расслоение слова, выражающееся в том, что синтагматически разъединенные фоносиллабемы образуют в каком-либо одном слове фоносиллабические 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 – путы, семь – семей, почти – почтайт, кандалы – скандалы, еда – резеда, рост – прост, скудный – паскудный»; «случаи мены слогов в начале слова при сохранении части звукового состава корня в ответе: недужный – радужный, настырный – пустырник, кузница – разница, пальцами – яйцами, пуговица – роговица, науку – поруку, 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 похожежности, 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 слогоделения, 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 звукового 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 пытаюсь 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 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

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 с п л а в а
в слово сплочены слова,

обнажив механизм образования словесных «слитков» в тексте: $\underline{с п л а в} \leq \{в \text{ слово } \underline{спло} \text{ чены } \text{слова}\}$. 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 “т е п л о т а сплавивающей тайны”» ($\underline{т е п л о т а} \leq \{\text{сплачивающая } \underline{тайна}\}$).

Анаграмма и смежные явления – это действительно «звукопись», ориентированная 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

жесткость противоположения «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.

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» явление ¹.

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;

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.

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 фонетики» позже предпринял В.С. Баевский (см. [Баевский, 1976; 2001, с. 52-107]).

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 противоположающего 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 духовоборских 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 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 взаимопроециях слов, а также обнаруживают, что «великое» и «смешное» в народной поэзии, полюса духовных и «площадных»

¹ Осмысливая анаграмму, Ф. де Соссюр записывает: «Парономаза сближается настолько тесно в своей основе ...» [Старобинский, 1989, с. 11]. Судя по контексту, в незаконченной фразе Соссюр имел в виду именно анаграмму.

жанров, недалеко друг от друга в том, что определяется самой природой поэтического творчества.

Ср. знаменитое третье сказание о Ерше:

Шол Перша, заложил вершу; / пришол Богдан, да ерша Бог дал.../ Устин... упустил; /Иван... поимал;/ Давид... начал давить;/ Андрей... агрел;/ Потап... почел топтать;/ ехал Алешка на колесах да взвалил ерша на колеса;/ Лазарь... слазил; / Фома бородач почел ерша продавать... /Селиван почел... наливать;/ Абросим... бросил; /Акулина... закурила;/ Пахом... упахал; / Раман... разламал;/пришол Алешка разлажил и лошки; /пришол Елизар, лишь катла пализал, а ерша и в глас не видал; Пришол Барис, по ерше павис; /пришол 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» (*Потап* – *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,

¹ К слову, сближение *голова* – *глагол* известно поэзии Бродского: Меня окружают молчаливые *глаголы* / похожие на чужие *головы* / *глаголы*, / *голодные глаголы*, / *голые глаголы*, / *главные глаголы*, / *глухие глаголы*... / *глаголы* однажды восходят на *Голгофу* (Глаголы. 1960).

ориентированные на «корневую диалектику», но не оторванные от вокалической игры «света и теней»:

Фелицы слава – слава Бога ,	е И ы А а А а О а	бОга
Который бр ани у смир ил ;	о О ы А и у и И	брА-иус-ирИл
Который сира и у бога	о О ы И а и у О а	сИраИубОга
Покрыл , одел и на кормил ...	о Ы о Е и а о И	окрЫл – кор-Ил

Бог, который усмирил... *сира* и *убога*..., этимологизируется отчасти традиционно (бог ← *убогий*, *убожество*), но игра усложняется соединением **сирости** и **смирения** (*у*смир**ил** – **сира**), *покрова* и *корма* (**покрыл** – на**кормил**). Установку на морфологизацию звуковой игры подтверждают следующие за этими строки «Фелицы», где уже используется собственно корневой повтор-полиптон: **Который** оком лучезарным / Шутам, **трусам**, неблаго**одар**ным / 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 *жерлом пожрется*...), и каламбурное столкновение морфологически значимых фоносиллабем, например: В другие земли из *отчизны* / **Скакать от** **скуп** 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 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, паронимии (паронимической аттракции), когда «невозможно сказать, каково направление мотивации» [Григорьев, 1979, с. 275]. Случаи обоюдонаправленной

парономазии на фоне сложной звуковой игры выделяются уже в древнерусских сочинениях, например у митр. Иллариона в «Слове о Законе и Благодати»:

Прежд^е **стенъ**, **ти** по томъ **истина**... **Послуша** же и **Богъ** яже от **благодети** **словесъ** и **съниде** на **Синаи**. **Роди** же **Агаръ** **раба** от **Авраама**, **раба** **робичишть**, и **нарече** **Авраамъ** имя ему **Измаиль**. **Изнесе** же и **Моисей** от **Синаискыя** горы **законъ**, а не **благодать**, **стенъ**, а не **истину**. (В паре антонимов *стенъ* – *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, таким образом, последнее слово ¹.)

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** **заступникъ** / **оубогимъ** **вбогашение**). На фоне игры корневых повторов прием парономазии используется эстетикой «плетения словес» ²: 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

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 парономазии *стенъ* – *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 *законъ, 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.

² «"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].

звуко-смысловой предикации) ¹.

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:

- В сравнении Аввакума («О внешней мудрости»): *И руки, и ноги яко стулцы* (П толсты?, ср. польск. *tlusty*; П столбцы? ²);
- *Никто не съедал столько вареников с вишнями, сколько этот худой малорос-лый 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

¹ 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, эксплицирующего 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].

² Ср. в статье «Стуло» Словаря В. Даля: «Стульник, *костр. стульцы* м. мн. пск. 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*}.

непристойных имплицативных скороговорках-провокаторах: *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-словую эквиритмию позволяет «вытаскивать» лишний звук *в* из слова *хвоя*, эпентетический по отношению к первому ряду, построенному, с учетом метрических акцентов, по модели VcvcvcVcv; далее включается механизм метафонии вОй→Ойв, подсказанный возможным появлением префикса: *встану*); *Худ едет на гору, худ едет под гору; худ худу бает: 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 *бает*; 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 имплицативные загадки, например: *Тута потута, люди побиты, а 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 поэтому, 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 смысловое сближение 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 колОсс**). 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 синтезируется 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 звукомысловые дефиниции-этимологии в поэзии самых разных эпох¹. Ср. у

¹ На семантические последствия словообразующей контаминации обращает внимание Ж. Делез: слово *snark* у Кэрролла (образованное контаминацией двух слов: «shark» –

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 теневые, 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.

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.

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].

¹ Ср. *blend words*; *portmanteau words* в англ. терминологии.

Хлебников распространил его на образование нарицательных имен (воли́тва = воля + моли́тва [ср. Григорьев, 1986, с. 154–156]; ср. у Маяковского: любе́ночек = любовь/любимый + ребёночек и т. п.). «Скорнение» – это поэтическая этимология наоборот. Возможность представлять слово как совмещение 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 с е м а н т и ч е с к и х у с л о в и я х. 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 вероятностью 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 звуко-смысловой 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-смыслового индицирования и предиктирования (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 предиктирующим оказывается не «человек под именем», а собственно имя).

Приемы морфологизирующей звуко-смысловой «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-смыслового 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»:

- поганя головы пол о в е ц к я я (пол о в ц ы ≤ {поганые головы});
- кают князя Иг о р я иже погрузи жирь во дне Ка я л ы рекы половецкыя, где объединяются две структуры сращения/рассечения: 1) {кАйут... кайАлы...рекЫ} ≥ полвЕцкЫя; 2) Иг о р я ≤ {Иже погрузи жИрь};

- **Игорь** князь поскоч**и гор**настаемъ: { **Игорь** князь } $\cap$ {поскоч**и гор**настаемъ}, 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 шело**момъ **посвечивая**: { **Всеволоде** } $\leq$ {**златым шело**момъ **посвечивая**}.

В «Слове» встречаются и более сложные структуры, где сами имена собственные включаются в процесс контаминации и служат источником мотивации мифологически значимых наименований:

- **Дивъ** кличетъ **врѣху** **древя** (дИвь – д-Ева, которое далее оборачивается *девами*; формально «звуковые потоки» стекаются здесь к *древу* за счет скрепы *врѣ* – *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** $\leq$ **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 струи, 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 пожръшии чужии ручьи** и **струи** **рострена** к **устью** **уношу князю** **Ростиславу** **затвори**, с дальнейшим подхватом **уношу** – **уныша** [ср. Векшин, 1987; 1997a] (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 окаянный, – толст ведь ты!* (Аввакум) ((ни)кони^йА(н) ← *окай*Ан(ны)); *Старица Софья / о всем мире сохнет, / никто* о ней не *вздох*нет

(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 { задринцы }, в котором аккумуляровано другое, синонимичное смеховое прозвище – { 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 и н о я з ы ч н о е, 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 пленило...

(П., EO, 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 – Ф л о р Г е р ц о г в и н а,

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-дериивационной 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):

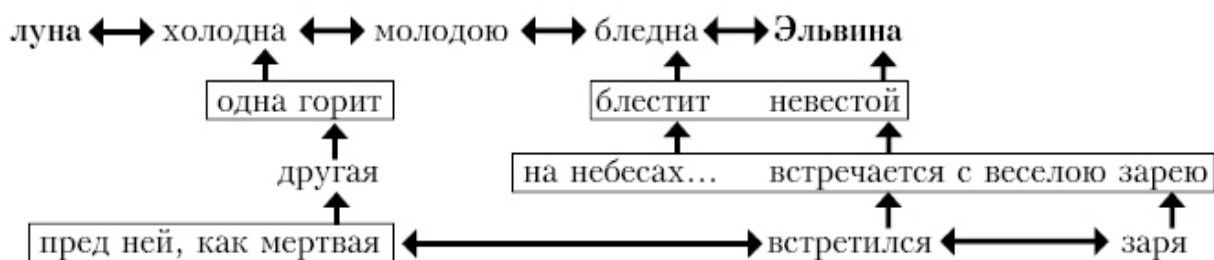
Вдали ты зришь утес уединенный; / Пещеры в нем изрылась глубина: / Темнеет
вход, кустами окруженный, / Вблизи шумит и пенится волна. / Вечор, когда
туманилась ЛУНА, / Здесь милого Эвлега призывала; / Здесь тихий глас горам
передавала / Во тьме ночной печальна и одна... / «Приди, Одульф, уж роща
побледнела. / 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 звуковым центром всего начала стихотворения, накрепко соединяя *луну* и *деву* – образы, почти неразлучно путешествующие по произведениям самых разных периодов творчества Пушкина. Имя *Эвлега*, наполняясь этой семантикой, само не выступает иерархически организующим текст, в звуковом отношении скорее подготавливая появление имени *Одульф*. Так звуковая иерархия (ее вершина – *луна*) и иерархия семантическая (ее вершина – *Эвлега*) оказываются в отношении асимметрии.

Если в тексте образуется соседство двух «анаграммных» имен, они могут соперничать между собой за статус ключевого. Например, при появлении рядом мифологически значимого элемента, символа, имя собственное может создавать некий альтернативный анаграмматический полюс текста. Нечто подобное можно наблюдать в приведенном выше примере взаимопроекции *Ростислава* и *Стугны* в «Слове». Такова, кажется, и развернутая «двуполюсная» анаграмма в стихотворении Пушкина «На небесах печальная луна...», в целом построенном на взаимопроникновении двух имен – символического *луна* и собственного *Эльвина* (имени героини, которой таким образом своеобразно посвящается весь текст):

На небесах печальная луна
Встречается с веселою зарею,
ОДНА горит, другая холОДНА.
Заря блестит невестой молодою,
Луна предней, как мертвая, бледна.
Так встретился, Эльвина, я с тобою.

Луна и *Эльвина*, особенно из-за слабой, невыгодной для анаграмматически господствующего слова медиальной позиции имени собственного, вступают в отношения обоюдной мотивации, где непосредственное звуковое сходство только усиливается сходством опосредованным, притом не непосредственного (их звуковое сходство и без того очень сильно), а опосредованного отражением в словах – носителях б- и д-образных фоносиллабем:



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 **прово**локи 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 **оустрогА**, и **оустрогА**; **осторОжность арестАнтская**; **рОг... торчИт** (**стрОго** – **оустрог(А)** – **оустрог(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,

¹ Примеры подобного рода в связи с проблемой анаграмм см. также: [Топоров, 1987, с. 194].

[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».

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 этимологизирующей «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 индивидуально-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, парagramмы 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 «выталкивается» 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 определение места и мысли, где искать этой полноты.

А. Потебня. 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 *tempo* (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 ТаТЬЯНА!

Как твердо в роль свою вошла!

Как у теснителя НОГО сАНА

Приемы скоро приняла!

Кто б смел искать девчОНки нежНОЙ

В сей величавой, в сей небрежной

За кОНОдательнице зал?

И ОН ей сердце вОлНОвал!

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

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 выделяемости и повторяемости... уподобляются морфемам (вероятнее всего, корням сложных слов)» [там же].

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: **ве-**сeлый *вид* → *Елисавет*.

Компактность ассоциируемых фоносиллабем (их объединенность в фоносиллабические блоки) способствует повышению звуко-смысловой связанности элементов: **вeс**Елы – ели**сав**; **сeлы-вИд** – лисавЕт. Как видно, каждое из контаминируемых 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 эквивфоничны, 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;
- Внем*лите, все* пределы *света*... / *Воскресла* нам *Е л и с а в е т* а...;
- Укройте*сь* за пределы *света*: / Се *жиждет* *здесь* *Елисавета* /
Красу приличну небесам;
- Чертоги *светлые*, блиста*ние* 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;
- Молч*ите*, пламенные *звуки*, / И *колебать* престань*те 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 **пременилась**, / 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 эквифоничных 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 гроб и на дела взглянуть. / Но кроткая **Екатерина**, / Отрада по Петре едина, / Приемлет щедрой их рукой. 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. Однако дополнительной динамики стиху ломоносовские гипограммы 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, **П л а м е н н о*, *шумно* и *мило* или, что еще сильнее: **П л а м е н н о*, *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 сцепление синтагмы. Ср. в том же стихотворении, раньше: Милиция, 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 соломѹ ломит*, которую проанализировал Р.О. Якобсон, указывая на важность «смыслового сближения фонологически сходных слов»: «связь между сказуемым *ломит* и дополнением *соломѹ* 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 соломѹ и *Солома силѹ 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 звукосмысловому расчленению речи и в основном усиливая ее ритмико-звуковую пульсацию, аллиментирующие и ассонирующие комплексы способны акцентировать слова и «вытаскивать» 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

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, Hērcōlei или Cornēlius» [Старобинский, 1989, с. 7].

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-derivационному анализу:

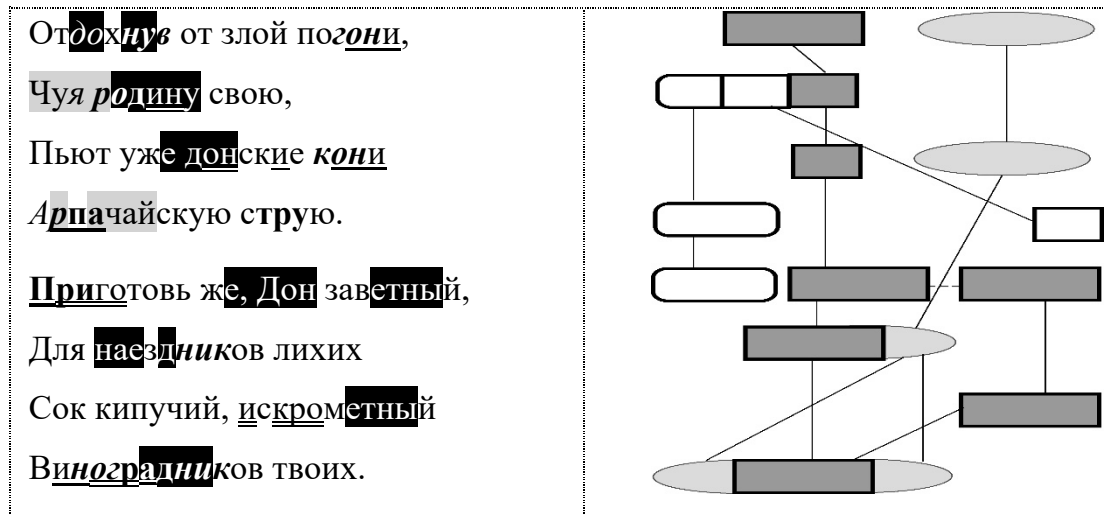
Умеют уж предречь и ветр, и ясный день,
И майские дожди, младых полей отраду,
И мразов ранний хлад, опасный в и н о г р а д у...

(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 рамочного 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 ра д у*, «разгоняющая» строку к последнему слову, таким образом усиливает его перцептивную значимость. В результате в нем, несмотря на сильные «рамочные» звуковые переклички между группами однородных членов: {майские дожди} – {младых полей отраду} – {мразов ранний хлад}, как будто перекодирующих 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*, – благодатный 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 фоносиллабические 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*:



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 – искометный – 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).

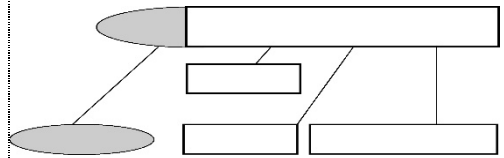
Далее возможно использование того же приема: 1) для усиления «тесноты стихового ряда» – звукового единства строки; 2) композиционно-стиховой организации строфы. Ср.:

Шевелящимися виноградинами

Угрожают нам эти миры,

И висят городами украденными...

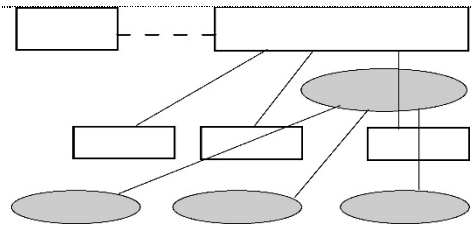
(Мандельштам)



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» микро-текста, когда слово-контаминант распространяется (растягивается) на целую строку, при том, что одновременно происходит смысловое развертывание слова, составляющее его своеобразную звуко-смысловую дефиницию:

К р ай ты мой, родимый к р ай,
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 схему 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 расположенные 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 плетущи и слово плодящи, / и словом почтити мнящи, / и от словес
похваление събираа, / и приобретаю, и приплетаю, / наки глаголя: что еще ты
нареку, / вожа заблудшим, / обретателя погибшим, / наставника прельщен-
ным, / руководителя умом ослепленным...

где наиболее сильный звуковой и ритмико-синтаксический параллелизм – слово плетущи и слово плодящи ($[\text{плетущи}] \cap [\text{плодящи}] \leq \{\text{почтити мнящи}\}$).

Ср. страстание 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 блещут слезы. / Ручей, играя пеной, пел, / И в чашу голубь полетел (Хлебников. Вила и леший).

С точки зрения строфики, наиболее типичное расположение контаминанта – начало или конец 1-й строки или абсолютный конец строфы. Структуры

¹ Применительно к явлениям такого рода говорят о «распыленной» рифме и «звуковой подготовке» рифмы издаека», «суммарной рифме», «разорванной рифме» [Штокмар, 1958, с. 47, 51, 87, 103], «умножении рифменного созвучия» [Окутюрье, 1979, с. 236].

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,
Завыражался гражданин шершаво,
И вся косноязычная держава
Вонзилась в слух, как в рыбу – острога.
 (И. Северянин. Зоценко)

При том что *держава* 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.

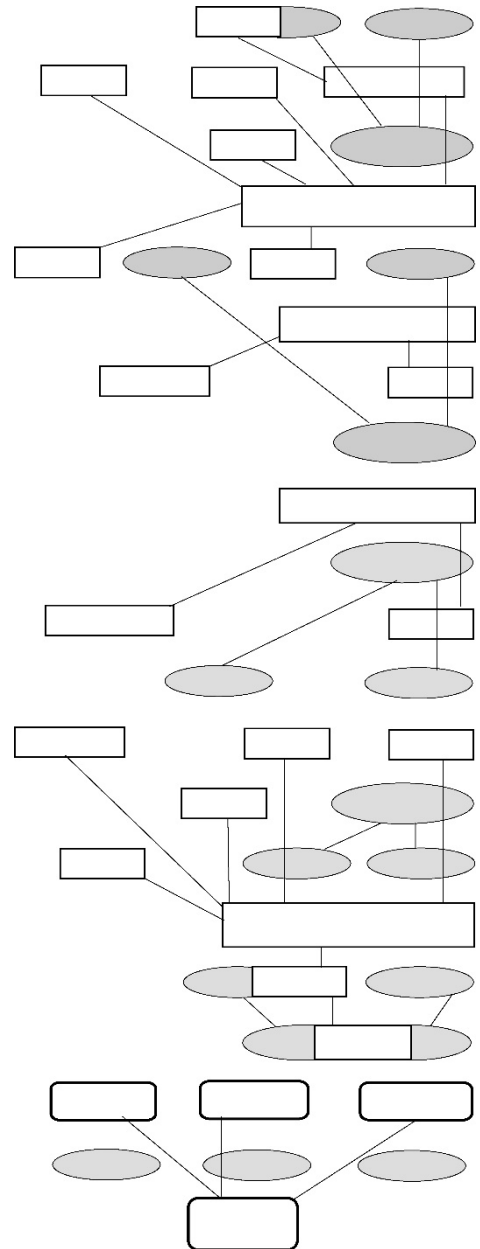
Таким образом, структуры поэтико-деривационного разложения-суммирования формируются под сильным воздействием синтагматических факторов. Во-первых, контаминируемые слова оказываются синтаксически связанными, они отнесены с рамками синтагмы, стиха, часто сами своеобразно создавая «звуковую рамку» словосочетания 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.

Примером подобной организации может служить фрагмент «Медного всадника» А. Пушкина. Эта часть построена по принципу «разбегающихся» и «сходящихся» звуковых потоков, неизменно захватывающих рифмуемые слова:

Сонны очи

Он **на**конец **зак**рыл. И **вот**
 Редает мгла **не**наст**ной** **но**ч**и**,
 И блед**ный** день уж **на**ст**а**ет...
 Ужас**ный** день! **Не**ва всю **но**ч**ь**
Рвалас**я** к морю **пр**отив **б**у**р**и,
 Не одолев их **б**уйной **ду**ри...
 И спорить **ста**ло ей **не**в**мо**ч**ь**...
 Поутру над ее **б**р**е**г**а**ми
 Теснился кучами **на**р**о**д,
 Любуясь **бры**з**а**ми, **го**ра**ми**
 И пеной разъя**рен**ных **во**д.
 Но **си**лой **ве**т**ро**в от залив**а**
Перег**ра**жденная **Не**ва
Обрат**но** шла г**не**ва, бур**ли**ва
 И затоп**ля**ла о**ст**р**о**ва,
 Погода пуще **с**в**ир**еп**е**ла,
Нева взду**ва**лас**ь** и **ре**вела,
Кот**ло**м **кло**чка и **клу**б**я**сь,
И **в**д**ру**г, как **з**в**ер**ь остер**ве**нясь,
 На **го**род **ки**нул**а**сь. **Пе**р**ед** нею



Поворотной точкой становится здесь вносящая элемент стихового хаоса, непредсказуемая нулевая рифма *перед 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 фonosиллабические сгустки. Пушкин активно использует непрерывные трехсложные, многоконсонантные ФК как средства звуковой

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 вокруг
 вдруг опустело – воды вдруг
 Втекли в подземные подвалы,
 К решеткам хлынули каналы,
 И всплыл Петрополь как тритон,
 По пояс в воду погружен.
 Осада! приступ! злые волны,
 Как воры, лезут в окна. Челны
 С разбега стекла бьют кормой.
 Лотки под мокрой пеленой,
 Обломки хижин, бревны, кровли,
 Товар запасливой торговли,
 Пожитки бледной нищеты,
 Грозой снесенные мосты,
 Гроба с размытого кладбища
 Плывут по улицам!

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 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* → *вздувалась и ревела*; с дополнительным звукоизобразительным компонентом – *котлом* *клокоча* и *клубясь*; *ревела*... 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.

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 звуко-смыслового анализа,

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 оделась 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 Невою* / [...] / *Кумир на бронзовом коне* (к *стройный вид* ср. другое характерное петербургское описание, принадлежащее Григорьеву: *Город пышный, город бедный*, / *Дух неводи, стройный вид*, / *Свод небес зеленоблудный*, / *Скука, холод и гранит*...); – [...] *Вкруг него* / *Вода* и больше *ничего* – у Пушкина; – «И от тех *небылиц*, *надуваясь*, *Нева* и *ревела* и билась в массивных *гранитах*» у Белого; – *О, как не внять зловещевоанью* / *Невы*, когда, преодолев / *Себя и гневны младших Нев*, / *Истощена вседневной данью* [...]; – *А там – из синевы Невы* / *Не выросет 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, незабываемый* – у Ахматовой; – *Нева* – как *вздувшаяся вена*; – *Декабрь торжественный сияет над Невой*. / *Двенадцать месяцев поют о смертном часе* (с вариациями); – *Но как Медуза невская волна* / *Мне отвращенье легкое внушает* – у Мандельштама и др. Ср. также известную в русской поэзии игру сталкивания *Нева* – *небо*» [Топоров, 1995, с. 366].

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 предваряющим 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 шн и к тебя **отреш**ает от дня,
И **миш**тые солнца **ложатся** с **опуш**ки
То решкой на **плот**ное тление пня,
То мутно-зеленым **ор**лом на лягуш**ку**,

где в первую очередь *орешник* ≤ {орел + решка} ∩ 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 о л к**,
Тебе **во** славу стих **слаг**аю зимний!
Голодный слышу **вой**. **Гостеприимней**
Ко мне земля, **лю**дской добрее **толк**.
Ты ж **нена**видим. Знает рабий **долг**
Хозяйский пес. **Вол**шебней и **взаим**ней,
Дельфийский зверь, **пророкам Полигим**ний
Ты **свой**, до**коль твой** **гол**ос не ум**олк**.

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, по, 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 де-контаминирующих 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: **Т в о р ц у** *молитесь*; он *могу*-чий; / Он *п***равит ветр***ом*; в знойный *д***ень** / На небо насыла**ет** *тучи*; / *Д***ает** земле **древесну** *сень* (Пушкин. Подражания Корану) (мотивирующее ядро – *правит ветром*; периферия же соединяет созвучия ключевого слова с новыми, которые становятся его косвенными распространителями). Ср.:

Ж а н н а д ' А р к из сибирских колодниц,

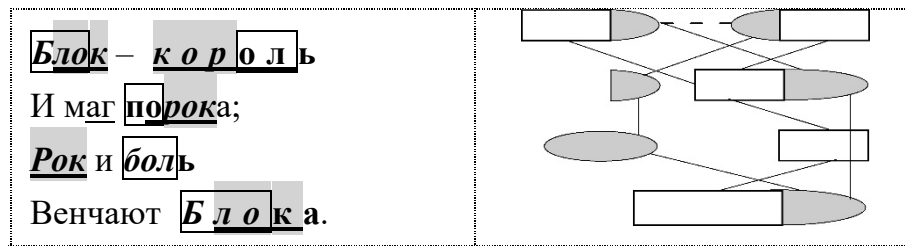
Каторжанка в вож*дях*, ты из *тех*...

(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] 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:

¹ Ср. понятие слоогограммы-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, принося точное дополнение, которое требуется слогам и которое отсутствует в манекене» [Старобинский, 1989, с. 15].



Шуточные и детские стихи часто обнажают приемы, скрытые или осложненно представленные в «серьезной» поэзии. Этот пример поэтической дешифровки имени Блока демонстрирует значимость динамических (композиционно-стиховых) и синтаксических факторов при образовании гипограммы и анаграммы. Виртуозность 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 хмылку,

Хмель 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 человек,

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 фоновиллабические 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, оноματοпоэтическое 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 предиктирующую 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 предиктирующих звукомысловых движений. Строение звуковой последовательности, 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-мысловая 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 обоюдной 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 синтагматических 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-смыслового 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.