

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

## Глава 7

### СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО И ФОНОСТИЛИСТИКА ПОРОЖДЕНИЯ ЛИРИЧЕСКОГО ТЕКСТА (СТИХОТВОРЕНИЯ А. ПУШКИНА)

#### § 1. К фоностилистике порождения текста

Два момента, определяющих текст как высказывание: его замысел («интенция») и осуществление этого замысла... Изменение замысла в процессе его осуществления. Невыполнение фонетического намерения.

*М. Бахтин. Проблема текста*

Тонкий наблюдатель «поэзии изнутри» В. Т. Шаламов оставил замечания, которые подсказывают некоторые важные черты процесса становления стихотворного текста. «Вопрос о форме и содержании касается возникновения стиха, приоритета в начале, кому принадлежит начало: Гете или неандертальцу. Я глубоко убежден, что главное все же не Гете, а неандерталец, его звуковая магия у вечернего потухающего вечного костра. <...> Техника стихосложения: определить в ритме, в размере какую-нибудь бытовую фразу, а потом пустить по спирали смысла и звукоподражания во все более высокие области – вот и все. Потом очистить лишнее. Новинка в стихе – в первой строфе. Эта первая строфа оправдывает все стихотворение, потом в последней строке» [Шаламов, 1996, с. 434, 441]. Эти высказывания коррелируют со многими самонаблюдениями поэтов <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Стоит напомнить, «как делались стихи» В. Маяковским: «Первым чаще всего выявляется главное слово – главное слово, характеризующее смысл стиха, или слово, подлежащее рифмовке. Остальные слова приходят и вставляются в зависимости от главного» [Маяковский, XII, с. 100–101]. Здесь – несомненное указание на то, что изначально слово возникает либо как точка преимущественно смыслового, либо как точка преимущественно звукового отталкивания. Дальнейший процесс порождения текста описывается Маяковским как многоступенчатый, как результат заново созревающей потребности в ритмико-звуковой шлифовке текста: «Когда уже основное готово, вдруг выступает

«Путь неандертальца» – один из двух основных в процессе порождения стихотворного текста. Суть его в том, что замысел возникает в речевом сознании как ритмико-синтаксический жест, подчиняющий себе звуковую организацию речи, направленную на усиление, усложнение и динамическое развертывание исходного словесно-ритмического импульса. В этом случае слово, в первую очередь, существенно в своей «энергетической» значимости, как средство моделирования эмоционального состояния и обеспечения заданной ритмико-звуковой игры, а также как средство вторичного укрепления ритмико-синтаксического каркаса текста. Звуковые блоки, однажды избранные в качестве опорных, сохраняют актуальность в сознании поэта и косвенно проявляют себя на протяжении всей работы над текстом, даже будучи в основном устранены в последующих вариантах. Такой способ предложено было называть линейно-доминантным [см. Векшин, 2005].

Если обратиться к черновикам Пушкина, легко заметить, что этот путь вряд ли может считаться безоговорочно определяющим текст даже в тех случаях, когда звуковое начало проявляется постоянно и найденный на ранних этапах работы над рукописью лейтмотивный звуковой жест сохраняется и воспроизводится на протяжении всего процесса поиска вариантов единиц-смыслоносителей и, уходя с одним из них, возвращается в другом. Всегда присутствует тенденция к своеобразному центрированию, выдвигению в качестве узловых некоторых слов-звуко-рядов, получающих относительно автономную значимость, как бы осмысленных, заготовленных и действующих вне правил синтагматики, независимо от конкретных форм развертывания речи. А это уже «путь Гете».

В этом, втором случае замысел «всплывает» в речевом сознании как самым приблизительным образом, «на живую нитку» связанный ряд ключевых слов, где системные отношения между относительно дискретными смыслоносителями опережают линейное задание, которое формируется уже на позднейшей стадии текстопорождения. Каждое «первослово» является здесь как своеобразное неразвернутое высказывание-зачин, а вместе взятые, эти слова составляют некое единое квазипредложение, впоследствии требующее своего развертывания в «синтаксически раздробленный» и одновременно цельный знак-текст. Между этими

---

ощущение, что ритм рвется – не хватает какого-то слога, звучика. Начинаешь снова перекраивать все слова, и работа доводится до исступления» [там же].

опорными словами – элементами поэтической пропозиции (поэтическое сознание всегда отыскивает и использует слова как «вещи» среди вещей и знаки среди знаков, и правда его – правда слова как организма, «тела», одухотворяемой конструкции<sup>1</sup>) – могут быть первоначально установлены самые элементарные звуковые и грамматические связи, которые затем развертываются, используются для более тщательного анализа структуры и рельефа слова, разрабатываются вместе с погружением поэта в мир направленных друг на друга форм и смыслов (и проистекающих друг из друга звуков и смыслов) в соответствии с заданной перспективой художественного наблюдения. Такой способ порождения текста можно назвать системно-доминантным.

Наблюдения над пушкинскими черновиками позволяют предположить, что в ходе порождения текста идет, с одной стороны, процесс «нащупывания» смысла с опорой на первичные звуковые связи и, наоборот, процесс поиска оптимальной звуковой конструкции по отношению к первичному синкретичному, «ядерному» звукосмыслу, реализуемому затем в соответствии со всеми законами поэтической синтагматики.

Можно предположить, что звуковой повтор, важнейшее средство поэтического текста, как он явлен в окончательном варианте произведения, выступает как варьируемый пластический слепок некоторой первичной предикации, устанавливаемой между «точечными» эмбриональными элементами текста еще на начально-речевой стадии, в процессе зарождения и становления слова-замысла (см. гл. 2, § 3)<sup>2</sup>. И хотя окончательная редакция текста часто отесняет звуковые связи на второй план, компенсируя их собственно предикативными отношениями и

<sup>1</sup> Ср.: «Поэтическое творчество – есть работа над словом уже не как над знаком только, а как над вещью, обладающей собственной конструкцией, элементы которой переучитываются и перегруппировываются в каждом новом поэтическом высказывании» [Винокур, 1990, с. 27].

<sup>2</sup> Идея связи звукового повтора с механизмами внутренней речи, в философском аспекте развитая В.С. Библером, намечена работами И.И. Ковтуновой. Говоря о способности поэтов мыслить «определенными сочетаниями согласных, извлекаемыми из ключевых слов», она видит здесь явление, близкое к «редуцированию фонетических моментов во внутренней речи». Вопрос, какого рода редукция имеет здесь место и можно ли сводить ее к своеобразному устранению гласных, упразднению слоговой структуры слова, не обсуждается, однако отмечается, что «в самом отборе повторяющихся звуковых сочетаний... играют немаловажную роль моторно-артикуляционные представления» [Ковтунова, 1990, с. 22], что, конечно, исключает представление о звуковом повторе как повторе отвлеченных от просодической структуры речи консонантных квазикорней.

дейктическими указаниями, или перестраивает систему звуковых переключек уже под воздействием синтагматических, в частности ритмических, законов стиха, поэтический текст тем не менее рождается изначально как некий «звукосмысл», «звукозамысел» – не в силу фонетической изобразительности (она, как иконический момент, за редкими исключениями, вторична), но прежде всего в силу конструктивной, в широком смысле символической роли звукового повтора как своеобразного экспонента «ядерного синтаксиса» текста.

Оба способа генерирования текста представлены в пушкинских черновиках.

Типичным примером линейно-доминантного типа фоностилистики порождения речи может служить работа над незаконченным стихотворением «Чу, пушки грянули! крылатых кораблей...» (1833). Этот набросок «на полях» рукописи «Медного всадника» (рядом со стихами «Над омраченным Петроградом...»), тематически связанный с поэмой, вероятно, возник как некоторое «ответвление» от основного текста (наличие таких вербальных и графических ответвлений вообще характерно для творческого процесса Пушкина). Вполне возможно, что Пушкина увлекла здесь не только зримая картина в духе торжественно-панегирических фрагментов Вступления, но и счастливо найденный энергичный «звуковой жест», задававший свою, особую перспективу повествования.

Уже в начальных вариантах звуковой и ритмико-синтаксический рисунок первой строки становится определяющим по отношению ко всей последующей работе над стихом и, при варьировании лексического заполнения схемы, остается неизменным:

Черн.1	Чу пушки <u>грянули</u> – <u>крылат</u> ая станица ПО <u>КрыЛА</u> сь ОБЛАКом	чУ – Уш; грА – ли – <u>крыЛА</u> – <u>крЫла</u> ; <i>пок-ла – Облак</i>
Черн.2	Чу пушки <u>грянули</u> – приветствует <u>крылат</u> ая станица	чУ – Уш; грА – ли – <u>крыЛА</u>
Черн.3	Чу пушки <u>грянули</u> – ПО <u>КрыЛА</u> сь ОБЛАКом <u>крылат</u> ая станция	чУ – Уш; грА – ли – <u>крыЛА</u> – <u>крЫла</u> ; <i>пок-ла – Облак</i>
Черн.4	Чу пушки <u>грянули</u> – <u>корабль</u> Его приветствует <u>крылат</u> ая станица	чУ – Уш; <i>грА – ли – корА-л – крыЛА</i>

Черн.5	Корабль сбежал	Аб – бе; А-л – Ал
Черн.6	<p>Чу пушки <u>грянули</u> – <u>крылатая</u> станица</p> <p><u>КОРАБЛЕЙ</u></p> <p>сБЕЖАЛ <u>КОРАБЛЬ</u> – и средь зыбей</p> <p>КАчаясь, ПЛАвает, как птица</p>	<p>чУ – Уш;</p> <p>грА – ли – крыла – кора-л – корА-л;</p> <p>сбе – зыб;</p> <p>бе-Ал – о-абл;</p> <p>ко-абл – ко-Абл – кА...пла</p>
Черн.7	<p>с <u>брегов</u> сбежал <u>корабль</u> и</p> <p>средь зыбей</p>	<p>брегО – корАб;</p> <p>с-ре – сре;</p> <p>Сб-е(го) – сбе(жа) – зыб</p>
Черн.8	<p>Чу пушки <u>грянули</u> –</p> <p><u>КОРАБЛЕЙ</u></p> <p>ПО<u>КрыЛ</u>ась ОБЛАКом</p> <p><u>крылатая</u> станица <u>КОРАБЛЬ</u></p> <p>сбежал в Неву <u>и гордо</u></p> <p>средь зыбей</p> <p>КАчаясь, ПЛАвает, как</p>	<p>чУ – Уш;</p> <p>грА – ли – кора-л – крЫла – крыла</p> <p>корА-л – гОр; сбе – зыб;</p> <p>о-абл – по-Ыл – обла – о-абл – бе-Ал;</p> <p>ко-абл – ко-Абл – кА...пла</p>
Последняя редакция	<p>Чу пушки <u>грянули!</u> <u>крылатых</u></p> <p><u>КОРАБЛЕЙ</u></p> <p>ПО<u>КрыЛ</u>ась ОБЛАКом [станция боевая],</p> <p><u>КОРАБЛЬ</u> вбежал в Неву – и вот среди зыбей</p> <p>КАчаясь ПЛАвает, КАК [ЛЕБЕдь молодая].</p> <p>[ЛИКУет русский флот. Широкая <u>Нева</u></p> <p>Без ветра, в ясный день гЛУБОКО</p> <p>взволновалась.]</p> <p>Широкая <u>волна</u> ПЛЕСнула в острова</p>	<p>чУ – Уш;</p> <p>грА – ли – крыла – кора-л – крЫла – корА-л – гОр;</p> <p>сбе – зыб;</p> <p>о-абл – по-Ыл – обла – о-абл – бе-Ал;</p> <p>ко-абл – ко-Абл – кА...пла – (к)аклЕб</p> <p>ликУ – лу-Ок(о); рУ-ки – рОка – рОка;</p> <p>невА – новА – во-нА; волно(вАл) – волнА;</p> <p>олн – олн – нУл;</p> <p>езвЕтра – острова</p>

В системе гласных в первой строке сохраняется градационное нарастание тона ударных: У–УЛА–АЛИ (Черн.1); У–УЛАЛЕ (Черн. 2); У–УЛА–А (Черн. 4). Варианты 3-й строки также первоначально сохраняли восходящий тональный контур ударного вокализма: А–А... (5); А–АЛЕ–Е (6); ОЛА–АЛЕ–Е (7), а затем, возможно при введении второго актанта (*Корабль сбежал в Неву*) и появлении нисходящего движения в вертикальной композиции пространства,

возникает нисходяще-восходящий контур: А–АУУЛОЛЕ–Е. Примерно тот же рисунок сохраняется и в последней редакции. Начало второй строфы опять использует синтаксически расчлененный стих с анжамбманом, организующим изобразительный синтаксис переходом от первого короткого эмоционального «всплеска» ко второму, «разгоняющему строку» и распространенному на две строки предложению.

Опорные консонантно-вокалические повторы лишь отчасти трансформируются, сгущаясь по мере погружения в работу стихом, а также частично приносятся в жертву сугубо семантическим задачам. Так, яркий сквозной повтор, соединяющий строку:

**С бре**гов **сбе**жал **кораб**ль и **ср**едь **зыб**ей,

– в итоге отклоняется ради чрезвычайно энергичного и точного «одушевляющего» глагола *вбежать*, вместо *сбежать*:

**Кораб**ль **вбе**жал **в Неву** – **и во**т среди зыбей.

Упор теперь делается на сегментно-слоговую и ритмическую (ямбическую) конвергенцию словесных импульсов – резонирующий эквифонический повтор **корА** – **вбежА** – **вневУ** – **ивО**, при относительно свободном звуковом заполнении слоговых структур.

Можно заметить, и это типично для Пушкина, что многие первоначально найденные яркие звуковые сцепления затем «гасятся», приглушаются и осложняются введением дополнительных звуковых связей<sup>1</sup>. Однако основной ритмико-синтаксический и звуковой жест –

**Чу** пушки **гр**янули –

с дальнейшим метафоническим (акцентно-просодическим и метатетическим) преобразованием корневого начального трезвучия первого предиката (**гр**янули – **крылА**тая – **покр**ылась – **корА**бль, а от последнего – **обла**ко, **пла**вает, **лебе**дь,

<sup>1</sup> В этом отношении показательны случаи, отмеченные Н.А. Кожевниковой в работе Пушкина над «Евгением Онегиным», когда «столкновение двух близкозвучных слов, которое может показаться навязчивым и нарочитым, устраняется. Так, не входит в окончательный текст строка: *На зло суду Зоилев строгах*. Вместо строки: *Как стих без мысли Музы модной* – появляется строка: *Как стих без мысли в песне модной*. Строки *Ей душно* здесь – она *душой* Стремится в поле, в лес густой – заменены строками: *Ей душно* здесь... Она *мечтой* Стремится к жизни полевой» [Кожевникова, 1989, с. 318].

глубоко) – свидетельство стремления оттолкнуться именно от предиката, развивая задаваемую им звуковую тему, – остается неизменным и так или иначе определяет всю перспективу развертывания текста.

На диктат ритмико-синтаксической и метрической составляющих в процессе работы Пушкина над текстом обращал внимание Ю.М. Лотман. Так, замечено, что, например, «стихотворения, начинающиеся словом “когда”, в интонационном отношении образуют в творчестве Пушкина весьма отчетливую группу. В случаях, когда стих совпадает по своим границам с синтагмой и интонационной единицей, предсказуемость ее начального слова резко повышается в результате увеличения связанности текста. Существует и обратная связь: набор начальных слов у Пушкина ограничен (особенно часто встречаются “как”, “когда”, “если”, “о, вы <ты>”, “зачем”, “все”, “блажен” или “блажен кто” <также: “счастлив кто”>, глаголы в повелительном наклонении, имена собственные и т. д.). Каждый из этих зачинов имеет свою константную интонацию и ритмико-синтаксическую конструкцию» [Лотман, 1996б, с. 701]. Звуковые элементы в составе ритмико-синтаксических форм отмечены Ю.М. Лотманом в связи с ролью рифмы: «у Пушкина рифмы очень часто предшествуют заполнению строки и составляют наиболее устойчивую ее часть (изменение рифмы, как правило, означает коренное изменение замысла данного стиха, уточняющие варианты рифмы не затрагивают), а первое слово очень часто задается общей для некоторой разновидности текстов интонацией» [там же].

Подобное стремление сохранить изначально найденный ритмико-синтаксический жест отчетливо выражено в черновиках «Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя...» (1834):

Черн. А 1	<p>Содрогу<u>л</u>ась <u>зе<u>м</u>ля</u> – шатну<u>л</u>ся <u>го<u>р</u>од</u> – пла<u>м</u>я  <u>Зо<u>л</u>а</u> – ба<u>г</u>ро<u>в</u>ый д<u>ы</u>м – к<u>и</u>пя            Ку<u>м</u>иры па<u>д</u>ают</p>	<p><u>о<u>д</u>рО<u>г</u></u> – <u>гО<u>р</u>о<u>д</u></u>; о-рО<u>г</u> – гО<u>р</u>о –  <u>а<u>г</u>рО</u>; <u>ну<u>л</u>ас</u> – <u>нУ<u>л</u>са</u>;  <u>м<u>л</u>А</u> – <u>лА<u>м</u></u>; зе-лА – зо<u>л</u>А;            к<u>и</u>пА – ку... пА</p>
Черн. А 2	<p><u>Зе<u>м</u>ля</u> со<u>д</u>ро<u>г</u>ну<u>л</u>ась – шатну<u>л</u>ся <u>го<u>р</u>од</u> – пла<u>м</u>я  <u>Везу<u>в</u>ий</u> вдруг <u>раз<u>в</u>ил</u> как <u>зна<u>м</u>я</u>  <u>Сто<u>л</u>пы</u> обру<u>ш</u>ились – с их <u>те<u>с</u>ной</u> <u>вы<u>с</u>оты</u>            Ку<u>м</u>иры па<u>д</u>ают</p>	<p><u>о<u>д</u>рО<u>г</u></u> – <u>гО<u>р</u>о<u>д</u></u>; <u>ну<u>л</u>ас</u> – <u>нУ<u>л</u>са</u>;            зем-А – зА<u>м</u>а; <u>м<u>л</u>А</u> – <u>лА<u>м</u></u>;  <u>везУ(ви)</u> – <u>азвИ</u>; <u>сто</u> – <u>тЕс</u> – <u>сот</u></p>

Черн. А 3	Вот над <b>Везуви</b> ем <b>багровый</b> дым пламя Широко <b>разви</b> лось – как <b>боевое знамя</b> – Колелблется <b>земля</b>	<i>везУ(ви) – азвИ – вО-ез; агрО – роко; зем-А – зАма; млА – лАм; ба-Ов – бо-Ев</i>
Черн. А 4	<b>Везувий</b> <b>зарев</b> ел – Багровый дым – Клубясь пламя	<i>везУ(ви) – за-ев; рев – рОв; луб – плА</i>
Черн. А 5	<b>Везувий</b> <b>зев</b> от <b>верз</b> – дым хлынул пламя Широко <b>разви</b> лось как боевое <b>знамя</b> Содрогнулася <b>земля</b> Столпы шатаются – с их узкой вышины Кумиры падают –	<i>везУ(в) – зЕв – вЕ-з – азв(и) – вО-ез; лАм – млА; зАма – зем-А; рОк – рОг; лЫну(л) – нуЛА;</i>
Черн. Б 4	<b>Земля</b> <b>волну</b> ется – со <b>мраморных колонн</b>	<i>олнУ – олОнн; зем – сом; мрамор</i>
Черн. Б 5	<b>Земля</b> содрогнулася – шатнул <ся> <?> град	<i>дрОг – гРАд; зе-л – лас – лса</i>
Черн. Б 6	<b>Земля</b> <b>волну</b> ется – с <b>шатнувших</b> ся <b>колонн</b> Кумиры падают! <b>Град</b> <b>гибнет</b> – крики, <b>стон</b> Под <b>пепельным</b> дождем, по <b>стогам</b>	<i>олнУ – олОнн – елны; стОн – стО-н; гИ-нет – тОгна гРА – крИ; шат – дож(д);</i>
Черн. Б 7	Кумиры падают – <b>Народ</b> <b>гонимый</b> <b>страхом</b> Под <b>каменным</b> дождем, <b>под</b> <b>воспаленным</b> <b>прахом</b> Бежит из <b>града</b> вон – Во мгле	<i>нарОд – рад—Он; нИмы – мены(м) – Енным; кумИр – рАхом – рАхом</i>
Последн. редакция	<b>Везувий</b> <b>зев</b> от <b>крыл</b> – дым <b>хлынул</b> <b>клубом</b> – <b>пламя</b> Широко <b>разви</b> лось, как боевое <b>знамя</b> . <b>Земля</b> <b>волну</b> ется – с <b>шатнувших</b> ся <b>колонн</b> Кумиры падают! <b>Народ</b> , <b>гонимый</b> [ <b>страхом</b> ], Под <b>каменным</b> дождем, [под вос <b>паленным</b> <b>прахом</b> ], То <b>ппами</b> , <b>стар</b> и <b>млад</b> , бежит из <b>града</b> вон.	<i>Вез(Ув) – зЕв; крЫ – рОк; зАма – зем-А; олнУ – олОнн; нАма – онИм(ы) – Аменн(ым) – Енным; стрА – стАр; плАма – лпАми – плА—ым; лАм – л-Ам – млА – млА; нарОд – рАд—Он; крЫ – хлЫ – клУ – плА – знА – млА – грА – стА – млА – грА;</i>

Здесь последовательно, за исключением 3-го варианта, сохраняется трехчастная синтаксическая композиция первой строки с последним, наиболее «сжатым» импульсом, задающим рифму.

Вместе с тем работа над звуковой организацией последовательно усиливает действие открытых структур, механизм «цепной реакции», согласно которому синтаксические стыки организованы максимально динамизирующими, подхватывающими ассонансом и аллитерирующим повтором, притом, что в начальных вариантах преобладает рамочный повтор (при синтаксической открытости). Ср.:

- Земля содрогнулась – шатнулся город – пламя (А. Черн. 2)



- Везувий зев открыл – дым хлынул клубом – пламя

Широко развилось, как боевое знамя.

Земля волнуется – с шатнувшихся колонн... (Последн. ред.)

Качественно опорные звуковые соединения сохраняются на протяжении работы над текстом. Повтор соединяет строки тремя рядами: а) земля ≤ {пламя + Зола}; б) кипя ≤ {Кумиры падают}; в) Содрогнулась ↔ город ↔ багровый. В процессе работы они подвергаются следующим изменениям.

Актантный ряд земля ≤ {пламя + Зола} во втором варианте преобразуется в другой – Земля ≤ {пламя + знамя}, а затем, и уже практически без изменений вплоть до последнего варианта, – в {пламя + знамя} ≥ Земля, где, в соответствии с задачей интенсивного динамического развертывания структуры, контаминант остается в маргинальной стиховой позиции.

Ряд содрогнулась ↔ город ↔ багровый вскоре упрощается до багровый ↔ широко, затем опять углубляется до содрогнулась ↔ град и далее вновь упрощается до народ ↔ града.

Третий ряд начального варианта кипя ≤ {Кумиры падают}, образованный звуковым растяжением глагольного слова в предложение, далее вытесняется новым, который становится затем определяющим элементом семантизирующей фоники: **Везувий** развил (пламя) – **Везуви**ем – (пламя) развилось – **Везувий** заревел – **Везувий** зев отверз – (пламя) развилось – **Везувий** зев (открыл) – (пламя) развилось. Заметим, что звуковая импликатура *зверя* как причина этого постоянства,

особенно с учетом *зев* и «мелькнувшего», но устранившегося *заревел*, кажется вполне очевидной<sup>1</sup>.

Очевидно, звуковые ряды, однажды избранные в качестве опорных, если и устраняются в последующих вариантах, то сохраняются в сознании поэта на протяжении всей работы над текстом. Так, найденное во 2-м варианте *Столпы обрушились* – с их *тесной высоты* затем отклоняется, чтобы снова возникнуть в *стон... по стогнам* и вновь исчезнуть в последних вариантах, где его компенсируют другие, достаточно сильные звуковые сцепления.

Линейно-доминантный тип фоностилистики – тот случай порождения и звукового построения текста, когда замысел возникает в речевом сознании как ритмико-синтаксический жест, подчиняющий себе звуковую организацию речи, направленную на усиление, усложнение и динамическое развертывание исходного словесно-ритмического импульса. Слово здесь существенно в своей «энергетической» значимости, как средство моделирования эмоционального состояния и обеспечения заданной ритмико-звуковой игры, а также средство укрепления ритмико-синтаксического каркаса текста.

Черновики Пушкина дают основания заметить, что лексические замены часто делаются с учетом сохранения звукового «рисунка» слова и строки. Это можно наблюдать, в частности, при сопоставлении Цензурного автографа (ЦА) и Писарской копии (ПК) «Медного всадника»: Живет в чулане. Где-то служит (ЦА) → Живет в Коломне. Где-то служит (ПК); И пуще пуще свирепела / Приподымалась и ревела (ЦА) → Погода пуще свирепела / Нева вздувалась и ревела (ПК); И наконец, остервениясь... (ЦА) → И вдруг, как зверь остервениясь (ПК); Вдруг опустело. Волны вдруг / Вломились в улицы, в подвалы (ЦА) → Вдруг опустело – воды вдруг / Втекли в подземные подвалы (ПК) (в последнем случае заметно, что

<sup>1</sup> Ср.: *И перед вами трепетал / Ареопаг остервенелый. / Гордись, гордись, певец; а ты, свирепый зверь, / Моей главой играй теперь* (Андрей Шенье); *То, как зверь, она завоет...* (Зимний вечер); *Где Терек играет в свирепом весельи / Играет и воет, как зверь молодой, / Завидевший пищу из клетки железной; / И бьется о берег в вражде бесполезной, / И лижет утесы голодной волной...* (Кавказ). В этом ряду, конечно, и *Погода пуще свирепела...* (Медный всадник). Ср. также в «Дубровском»: *Бедный гость, с оборванной полою и до крови оцарапанный, скоро отыскивал безопасный угол, но принужден был иногда целых три часа стоять прижавшись к стене, и видеть, как разъяренный зверь в двух шагах от него ревел, прыгал, становился на дыбы, рвался и силился до него дотянуться.*

«плавные», «переливчатые» метафонические соединения устраняются, но «агрессивная», «напористая» эквифония ударных и начальных слогов сохраняется).

Особенно показательны в этом отношении несколько строк, относящиеся к кульминации «осады» города, проанализированные выше с точки зрения динамики образования звуковых цепей (см. гл. 6, § 5):

Цензурный автограф (1833)	Писарская копия (1836)
<p>Осада! приступ! <i>Лезут</i> волны            Как <u>звери</u>, в окна. С ними челны            С разбега стекла бьют кормой  <u>Мосты</u>, снесенные <i>грозой</i>,            Обломки хижин, бревны, кровли            Товар запасливой торговли,            Пожитки <u>бедных</u>, рухлядь <u>их</u>,  <b>Колёса дрожек</b> <u>городских</u>,            Гроба с размытого кладбища            Плынут по городу!</p>	<p>Осада! приступ! <i>злые</i> волны            Как <u>воры</u>, <i>лезут</i> в окна. Челны            С разбега стекла бьют кормой.  <u>Лодки</u> □ под <u>мокрой</u> пеленой,            Обломки хижин, бревны, кровли            Товар запасливой торговли,            Пожитки <u>бледной</u> нищеты,  <b>Грозой</b> снесённые <u>мосты</u>,            Гроба с размытого кладбища            Плынут <i>по</i> улицам!</p>

Замена *лезут* на *злые*, *звери* на *воры*, *грозой* на *мокрой*, *бедных* на *бледной*, сохранение вокалической структуры в 8-й строке (оО–О–еоИ), обращение безударной группы оу в оУ, устанавливающее «гулкий» и «глухой» ассонанс в последней, кульминационной строке, – все это говорит о том, что правка происходит не без оглядки на «устоявшуюся» звуковую структуру, однако и небезоглядно следует ей.

Вообще, наблюдения над черновиками позволяют утверждать, что чисто звуковой, жестовый, игровой импульс как первоначало стихотворения нехарактерен для Пушкина. Наивное представление о том, что пушкинские стихи рождаются как безделица, от «легкости в мыслях необыкновенной», «избытка чувств» – неверно, а мнимая легкость – не более чем легкость восприятия стиха, следствие того состояния свободы, которое испытывает читатель, но которое всегда – результат огромной бесконечно самокритичной, едва ли не каторжной, «сальерической», подвижнической внутренней и собственно литературной, творческой работы. Можно сказать, что, будучи прежде всего Моцартом по способности любить и радостно и благодарно претворять жизнь в ткань произведения, Пушкин, обладая могучей

внутренней стихией-природой, вместе с тем никогда не отдается ей, никогда вполне не доверяет ей слово, хорошо зная разрушительную способность стихии (в том числе и звуковой), «оставленной... на воле». Верность дыханию дали, чувство бесконечной перспективы никогда не превращается у него в плавание без руля и ветрил.

Иное дело, что обретение ритма движения, отыскание некоторой принципиальной схемы собственно поэтической, стиховой конструкции может стать мощным толчком для воплощения художественного замысла. Никогда не начинаясь с исключительно звуковой или ритмической игры, с блуждания в области сугубо линейных форм развертывания текста, стихотворение Пушкина в момент обретения основного принципа звуковой и ритмико-синтаксической игры совершает качественный скачок – резко приобретает те очертания, которые будут характерны уже для белого варианта.

С такой поправкой можно говорить о наиболее типичной для Пушкина форме реализации линейно-доминантной модели порождения текста.

Примером ее может служить работа над «Бесами» (1830).

Первые слова, легшие на бумагу, – *Путник едет* – предстают как шаг от молчания к речи, лишь намечающий «силуэт» героя и принцип движения, а следующие – *Невидимкой освещает... Мутную мятьель... За т<уманом>... как за дымкой* – вводят действительно основных «игроков». Намеченные здесь звуковые связи существенны прежде всего как свидетельство поиска одновременно смыслового и звукового лейтмотива. Ряд компактных звукосочетаний, варьируясь в качестве и ударности цементирующего гласного, создают сквозной звуковой повтор – средство, без которого невозможен дальнейший поиск слова. Функциональный вес этого повтора подтверждается еще и опиской в последнем слове *дымкой*, которое первоначально записано в виде *думкой* (возникает едва ли не эффект скороговорки, где выбор ударного гласного навязан или подсказан предшествующим дИм – мУт – тум). Результирующее, суммирующее *думкой*, при всей своей «случайности», выводит на сцену основной гласный – У.

Слово *туман* в дальнейшем исчезнет, хотя оно находится у Пушкина в том же семантическом поле, что и *мутный*. Зато инвертирующее его звуковое ядро в *мутно* (*тумАн* – *мУтно*) подскажет *тучи*, затем, уже в следующих за первыми

шагах, – *летучий, путь, вьются* (с «вьющимся» *т* вокруг ударного *У*) и таким образом станет едва ли не главной подсказкой в поиске и формировании основных элементов ритмико- и фонико-синтаксической структуры стихотворения, когда примерно на 6–7 подступе к строфе оформится вариант:

Мчатся тучи вьются тучи	Ат – тУ – Ут – тУ
Тайно светит им луна	тА – Ет
Вьется пляшет снег летучий	От ————— тУ
Мутно небо ночь мутна.	мУтно — мутнА

Если абстрагироваться от *т*-образных слогов в окончаниях глаголов, то установка на хиастическое варьирование (своего рода «кружение слогов») осуществляется здесь с поразительной регулярностью, а в последней строке приводит к «многослойному» хиазму – синтаксическому, ритмическому и акцентно-звуковому.

В окончательном варианте регулярность синтаксических периодов и звуковых хиазмов, как это заметно, будет преодолена: возвращение *невидимкою* после *вьется* усложнит звуковую игру; анжамбман позволит синтаксически слить 3–4 строки, когда синтаксический субъект 3 предложения-строки превратится в объект 2 предложения (строки 2–3: *Невидимкою луна Освещает снег летучий*), зато медиальные строки станут осью симметрии всей строфы, и теперь уже круг, кружение определяют ее хиастическую композицию в целом (МчАтся *тУ*чи вьУтся *тУ*чи... МУтнО нЕбо нОчь мутнА), поддерживая некий единый принцип движения, реализуемый и в семантике предикатов, и в ритмико-синтаксическом, и в звуковом строе стихотворения.

Примером второго, системно-доминантного типа порождения текста, при заметно меньшей подчиненной роли ритмико-синтаксического задания, может в разных отношениях служить работа Пушкина над двумя стихотворениями разных периодов пушкинского творчества – «Кинжал» (1821) и «Осень» (1833).

«Кинжал» – произведение если не программное для лирики Пушкина периода романтизма, то во всяком случае – «идейное», политически программное. Это стихотворение, неоднократно бывшее предметом историко-литературных и исторических объяснений и интерпретаций [Томашевский, 1923; Немировский, 1991; Поварцов, 2001], кажется, не изучалось прежде в аспекте его порождения как речевой

структуры, в последовательности вариантов и редакций текста, в том числе и со стороны его звуковой организации, играющей в процессе отбора вариантов очень заметную роль.

«Кинжал» – своего рода политическая прокламация, за которой стоят, конечно, глубоко личные мотивы, делающие стихотворение не абстрактной декларацией, не показным жестом, но трагическим символом одновременно и поэтической, и политической миссии отмщения. Вероятно, именно это обстоятельство обусловило выбор относительно рассудочной, системно-доминантной стратегии «вынашивания» и выстраивания текста. При том, что *кинжал* – безусловно исходный символический импульс всего стихотворения, и конечная задача его, очевидно, сводилась к тому, чтобы все сказанное произведением сходилось и концентрировалось в едином символе, *кинжале* – знаке единственного пути избавления от бед<sup>1</sup>. Кинжал – вещь-точка, «торжествующая», «горящая» в уме, помраченном жаждой отмщения, где она подчиняет себе все остальные идеи и предметы. (Пути преодоления «безумной идеи» отмщения впоследствии окажутся среди основных предметов эстетико-аксиологического поиска у Пушкина. Так, «мщенье, бурная мечта / Ожесточенного страданья» будет принесена «в жертву памяти» (1825). То же, в ином сюжетном ключе, – в «Желании славы» (1825): «И все передо мной затмилось! И ныне / Я новым для меня желанием томим...»).

Вот эмбриональная стадия стихотворения. Текст его записан поначалу как поэтическая пропозиция, состоящая из пяти актантов-существительных, грамматические связи между которыми едва намечены (за исключением условно соединенных *Символ – Немезиды* и *Приветствую тебя* – перформатива с дейктическим элементом-местоимением):

Символ	Немезиды
Приветствую тебя	кинжал
Надежда	обиды

<sup>1</sup> В этой связи важны наблюдения С.А. Фомичева над ролью рисунков в рукописях Пушкина: «замыслы многих произведений Пушкина сначала возникали в графической форме (“Кинжал”, “Певец Давид был ростом мал”, “Медный всадник” и др.)» [Фомичев, 1988, с. 8], однако они, как правило, имеют маргинальный, дополняющий характер. Хотя в рисунках Пушкина имеется множество «кинжалов», стихотворение «Кинжал», скорее всего, и не предполагало изображение ключевого предмета, поскольку как центральный вербальный символ он уже находился в «светлом поле» творческого сознания.

То, что впоследствии слова грамматически «стянутся» атрибутивными отношениями, через местоимение, к ключевому слову *кинжал*, которому уготовано место обращения, еще только можно предполагать. Эти связи пока даны максимально свободно, вариативно. Однако важно, что р и ф м а уже появилась, чем намечено и положение слов в будущих строках. Звуковая переключка *кинжала* и *надежды*, *символа* и *Немезиды*, растягивание *Немезиды* в *Надежда... обиды* – тоже, вероятно, не случайны. Риторический ход «Приветствую тебя» – достаточно условный способ выдвинуть основной предмет речи, заведомо обозначить его особую торжественность и представить некую встречу автора и «предмета-героя» или же, скорее, ситуацию его торжественного явления автору (ср. «Приветствую тебя. Воинственных славян...», «Приветствую тебя, пустынный уголок...» и др.). *Надежда... обиды* – в отношении поверхностного синтаксиса и вовсе бессмысленно.

Характерно, что впоследствии перформативный глагол *приветствую* будет отброшен, зато все стихотворение окажется выдержанным в едином риторическом ключе с Ты-героем.

Далее появляется:

Посол <?> бессмертной Немезиды

Злодейства            недремлющий кинжал

Ты мститель горькая Обиды – <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Надежда за    Обиды

– вместо первоначального *символ* является с о з в у ч н о е ему *посол* (эта рифма намечает один из возможных контуров будущей строфы; потом *посол* исчезнет, превратившись, в этой же строфе, в *последний*). Атрибутика кинжала на втором шаге разрастается, «пустоты» строк, до последнего оставляемые за прилагательными, начинают заполняться: появляются *бессмертной Немезиды*, *недремлющий кинжал*, *мститель горькая Обиды*. Лирико-коммуникативная ситуация «Ты-героя» сохраняется. Уходит слово *надежда*, слишком фокусирующее внимание на лирическом герое и (вместе с отказом от *Приветствую тебя*) переводящее речь в более объективное русло.

На следующем этапе работы является в звуковом отношении очень целостная и первая грамматически цельнооформленная фраза-строка *Лемносской бог тебя*

ковал, где первая и вторая пары слов сцеплены ассонансом О-О / А-А, а срединная пара – аллитерацией БО / БА, абсолютно-начальный и абсолютно-финальный л-образные слоги (ле – Ал, открывающий и закрывающий, открытый и закрытый) скобкой схватывают строку, которая, если выделять наиболее значимые звуковые повторы, выглядит как: ле-О-БО / -БА-о-Ал, а в более полной форме – ле-Оско-БО / -бАсковАл. Последующая замена *ковал* на *сковал* одновременно и грамматична, и эвфонична: кроме перфекта, дающего важный смысл завершенности, определенности, сделанная даже вопреки риску спровоцировать актуализацию второго значения *сковал* (от *сковывать*), она далее утверждается окончательно, но сопровождается заменой формы *Лемносской* на *Лемносский*. Тем самым на уровне гласных ослабляется мощная звуковая скрепа *Лемносской* – *сковал*, звучащая, однако, слишком упрощенно, эхообразно; замена гласного снимает эту эхообразность, тавтологичность за счет большей выделенности инвертированных звуковых блоков, составляющих звуковую метаморфозу: *Лемносский* – *сковал* (ле–осск — ско–ал). За этим следует строка – приложение к *бог*, опять схватывающая звуковым повтором маргинальные слова: Супруг божественной Киприды, где ударные слоги согласуются в своей структуре и выступают как энергичный звуковой жест CVCCVC, скобочным образом оформляющий обе строки: мнОс – сков / прУг – прИд:

*Лемносский бог тебя сковал*

Супруг божественной Киприды.

*Киприда*, однако, оказывается слишком декоративной и мало к делу относящейся, и скоро на ее место возвращается *Немезида* (богиня, имя которой удивительным образом имплицитно в своей звуковой структуре русское *возмездие*). Теперь, наконец, настает черед появиться самому *кинжалу*, при котором на месте прежнего атрибута возникает целая череда новых: *Свободы тайный страж недремлющий кинжал*. Вместо прежних трехсложных слов с ритмической структурой 3–2 (3 слога с ударением на втором) – *надежды* и *злодейства* – находится ритмически равноценное *Свободы*. Важно при этом, что сохранение ритмического формата слова вовсе не продиктовано здесь желанием «втиснуть» его на вакантное место в готовой строке, – напротив, строка раздвигается, словесный ряд растягивается, чтобы, возможно, динамически усилить финальное *кинжал*,

к тому же теперь завершающему сложный звуковой ряд: *Свободы тайный страж недремлющий кинжал* (ны – Ин; Од-та-трА-дрЕ; Аж – жА).

*Обида* сохраняет свое грамматически подчиненное и динамически выдвинутое положение, но теперь ей, в абсолютном начале строфы, предпосылается *Свобода*, а вся вторая строка – **Последний судия Позора и Обиды** – пронизывается их метафоническими отзвучиями, притом, что наиболее нагруженными в строке опять оказываются маргинальные члены:

Св**ободы** тайный *страж* **недрем**лющий **кинжал**  
**Последний судия Позора** и **Обиды** –  
 <Лемносской **бог** **тебя** *ковал*>  
 Для рук **бессмертной Немезиды**

Удивительно решение Пушкина в окончательной редакции поменять принятый поначалу и столь естественный порядок строк этой строфы от более длинных к более коротким на противоположный (при том, что все последующие строфы построены на уменьшении стопности строк). Очевидно, его не устраивало, что семантически центральное и претендующее на позицию динамического пика строфы слово *кинжал* появляется так скоро, уже в первой строке. В итоге строфа получила такой вид:

Лемносской **бог** **тебя** *сковал*  
 Для рук **бессмертной Немезиды**  
 Св**ободы** тайный *страж* **карающий кинжал**  
**Последний судия позора** и **обиды**

Главным эпитетом *кинжала* теперь стал *карающий*, звуковой рисунок этого изменился, но не стал менее активным. Слитность строки, вводящей *кинжал*, усилилась за счет «непрерывного» ассонанса на А, укрепленного аллитерацией тА – тА; рА – рА и метафоническим соотнесением слова в стихе (*кинжАл*) с последним слогом полустипшия (*стрАж*). Если обратить еще внимание на тавтограмму (*карающий кинжал*), то ключевое слово стихотворения предстанет в звуковом отношении подготовленным тремя предыдущими в строке (1–5 ассонансом, 3–5 метафонией ударных слогов, 4–5 подчеркнет начальную границу ключевого слова тавтограммой. Ко всему прочему, возвращен префикс глаголу *ковал*: *сковал*, а первой строке – рамочная метафоническая связка *Лемносский* – *сковал*. Зато устранен

эпитет *недремлющий*, очевидно, поскольку его лексическое тяготение к предыдущему *стражу*, входило в противоречие с грамматической отнесенностью к *кинжалу*. Однако впоследствии в стихотворении приобретут необычайную активность идущие, вероятно, от *недремлющий* «надрывающие» и «устрашающие» др-/тр-образные фоносиллабемы в соединении с н-образными, а также лз-образные, идущие от слова *Последний*, а изобразительно актуализирующие, возможно, тот же компонент, что и блоковском *Уж я ножничком полосну, полосну* Блока или знаменитом *тилисну* у Достоевского):

Как адский луч как **молния** богов –  
**Немое** **лезвие** **Злодею** <?> в очи **блещет**  
 И **среди** **пиров**  
 [**Тиран** **блещет**] <и> **трепещет** –  
 Везде его **найдет** **нежданный** твой **удар**  
 На **гордом** <?> **кора** <бле> <?> на **стогнах**, под ша**трами**  
**За** **потаенными** **замками**  
 На **ложе** **нег**, в **семье** **родной**...

Пушкина не смутила «сдвигологическая» опасность в сочетании *как адский*, – очевидно, потому что зрение в поэзии все же не дает произвола слуху, зато необходимость глоттальной задержки перед словом *адский* могла усилить его импульсивность как звукового жеста.

Поначалу возникшая строчка *Сенат и Рим у ног фортуны горделивой*, чреватая какофонией за счет эквивокации служебных слов как окончаний ([синАты-рИмунок]), будет устранена, но породит в окончательном варианте *Помпея мрамор горделивый*, от которой – *Палач уродливый возник* (*орделИв – рОдливы*)<sup>1</sup>.

Окончательно четвертая строфа получит такой вид:

Везде его **найдет** **удар** **нежданный** твой:  
**На** **суше**, **на** **морях**, **во** **храме**, под ша**трами**,  
**За** **потаенными** **замками**,  
**На** **ложе** **сна**, в **семье** **родной**.

*Нежданный* и, далее, *державный*, вероятно, возникают как вариации членов

<sup>1</sup> Слово *повелитель* как будто имплицировано в этом повторе, хотя в рукописи стихотворения нигде не появляется. Ср.: Но *повелитель* *горделивый* / Махнул рукой *нетерпеливой*... (Бахчисарайский фонтан).

первичной пропозиции *кинжал* и *надежда*, последнее из которых перейдет из не-сильной позиции первой строфы в сильную стиховую позицию второй строфы:

...Сверши<sup>□</sup>тель ты проклятий и надежд,  
Ты крое<sup>□</sup>шь<sup>□</sup>ся под сенью трона,  
Под блеском праздничных одежд.

Важны и некоторые частные замены, помогающие укрепить звуковую слиянность строк и строф. Строчка *Апостол гибели несытому Аиду* будет заменена на *Апостол гибели усталому Аиду*. *Вольность* и *глава* опять окажутся неразлучными: *Над трупом вольности безглавой* (ср. *Лишь там над царскою главой...* / *Где крепко с Вольностью святой...* (ода «Вольность»); *И вольные главы под иго преклоняли* («Вадим»). Выделяется очевидная семантизированная метафония – звуковые метаморфозы, рождающие вторичные предикации: 1) *Рубикон* (перейден) → но 2) *Брут* *восстал* → 3) *над трупом...* *Палач уродливый*; 1) *Рубикон* (перейден) → 2) *поник закон* → 3) *палач возник* – подчеркивающие смысловые превращения, содействующие максимальному «звуковому насыщению» последних строк 5 и 6 строф:

Шумит под Кесарем заветный Рубикон,  
Державный Рим упал, главой поник Закон:  
Но Брут *восстал вольнолюбивый*:  
Ты Кесаря сразил – и мертв *объемлет он*  
*Помпея мрамор горделивый*.  
Исчадь мятежей *подъемлет злобный крик*:  
Презренный, *мрачный и кровавый*,  
Над *трупом Вольности безглавой*  
*Палач уродливый возник*.

Звуковой повтор, в основном захватывающий корневые морфемы, в во многих случаях достаточно явно действует как поэтико-деривационный и синтаксический оператор: *мрамор горделивый* порождает *палач уродливый*; *Кровавый* (*палач*, по своей слоговой структуре аналогичное *Марат*) далее вызовет своего антипода в сочетании *избранник роковой*; *Занд* превратится в *казненный прах*; внутренняя рифма усилит соположение: *век угас* – *остался глас*.

Наконец, Свободы тайный страж карающий кинжал первой строфы в последней строфе сольется в слове торжественной (торжественной... кинжал):

В твоей **Германии** ты вечной **тенью стал**,  
**Грозь** бедой **преступной силе** –  
 И на **торжественной могиле**  
**Горит** без **надписи** кинжал

– и фоностилистически создаст завершение там, где другими средствами поставлено принципиальное многоточие.

Системно-доминантный принцип работы над текстом по-своему использован в процессе создания «Осени» (1833). Здесь выделяются «сквозные» для всех вариантов слова, члены поэтической пропозиции, получающие звуковое распространение в тексте с учетом их символического и иконического потенциала. Особенно заметна установка на звуковое цементирование словосочетаний и главных членов предложения, проявляющаяся в начальных редакциях текста и сохраняемая в последующих версиях.

Так, окончательной редакции 1-й строфы

Октябрь уж наступил – уж роща отряхает  
Последние листы с нагих своих ветвей;  
Дохнул осенний хлад – дорога промерзает.  
Журча еще бежит за мельницу ручей –

предшествовал опыт 4-ст. ямба:

Уж осень **холодом дохнула**  
 На **обнаженные поля** –  
 Уже **дубрава отряхнула**  
**Последний лист** – уже земля...

Черновой вариант *Под жорнов мельницы бежит еще ручей* свидетельствует о том, что намерение создать скобочный повтор, изобразительно семантизирующий корень в слове *ручей* через идею журчания появился раньше, чем окончательный вариант *Журча еще бежит за мельницу ручей*. То же – в отношении сочетаний *последние листы* (черн. вариант – *последний лист*), *дохнул... хлад* (черн. вариант – *холодом дохнула*)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Скобочная функция семантизированного метафонического повтора вообще характерна для пушкинского инструментария звуковой организации текста (традиция, которая

Вместе с тем броскость найденного звукового повтора сама по себе не становится достаточным основанием для того, чтобы «донести» его до окончательной редакции.

Так, черновое продолжение первой октавы в нескольких вариантах предполагало яркий, отчасти изобразительно семантизируемый («клокочущий», «хлопающий») повтор в компактном ряду глыбами – глубоких – колеях – стеклом – колесом:

- Промерзла глыбами –  
В глубоких колеях –
- Промерзла глыбами – прозрачный хрупкий лед  
В глубоких колеях –
- Промерзла глыбами и тонкой лед стеклом  
В глубоких колеях трещит под колесом –

устраняется практически бесследно. На его место приходит игра на других двуконсонантных сочетаниях, где уже нет прямой звуковой изобразительности: *Холод* – готовит *дол* и *лед*. Соположение этих однослогов в ритмико-синтаксической структуре строки настолько очевидно, что инверсивный, хиастический повтор воспринимается здесь не только как значимый, но как осознанный прием. Вместе с тем уже ослабленный в своей изобразительной функции повтор дол – лед оказывается вплетен в более сложные, изящно «изгибаемые» слоговые сращения, где преимущественно в интервокальной позиции постоянно является графически не отражаемый Й: ли-тАйу – лыйдОл – айе-лОд – (т)лийОт – тлЕйет – дле... итАйу – дОл-ийе – итАйу:

Х.

Ведут ко мне коня; в разлоии открытом,  
Махая гнувою, он всадника несет,  
И звонко под его блистающим копытом  
Звенит промерзлый дол, и трескается лед.  
Но гаснет краткий день, и в камельке забытом  
Огонь опять горит – то яркий свет лиет,  
То тлеет медленно – а я пред ним читаю,  
Иль думы долгие в душе моей читаю.

---

наиболее очевидно выражена среди предшественников – у Ломоносова, а среди современников – у Языкова). Однако концовка стихотворения как правило не образует сильной звуковой скобки: пушкинские концовки всегда как бы «приоткрыты».

В качестве других ведущих рядов возможно также выделение оноματοпоэтически мотивированных: 1) от-рЫ(то) – Ит-ро – итрЕ – орИт – то-Ар – А-ред, вероятно связанного со звуковым мотивом «треска»; 2) ко-нЕ – конЯ – ника – Онко – оГОн, наполняющего строфу гулким цоканьем копыт).

Варианту Звенит промерзлый дол, и трескается лед предшествовали черновые наброски, во всех случаях с сильными изобразительными звуковыми скрепами:

- Земля промерзлая звучит
- ... промерзлый ток <?> блестит
- ... трясется – и [хрустит] –

Примерно одно звукоизобразительное задание (очевидно, выражения идеи хрупкости и треска + скользкого ломаемого льда) было первоначально эксплицировано глаголом *звучать*, а затем последовательно реализовано оноματοпоэтическими средствами.

Существенно также, что выдвигению в 9-й строфе на первый план звуковой игры, центром которой выступают параллельные подлежащие – «целовертни» *дол – лед*, а фоном – варьируемые *тvйV*-слогосочетания, предшествует аналогичный повтор в предыдущей, 8-й строфе (сплетенный со сквозным *Vcвн/cVн* -повтором):

И с каждой *осенью* я расцветаю *вновь*;  
 Здоровью моему *полезен* русской *холод*;  
 К привычкам бытия *вновь* чувствую *любовь*:  
 Чредой слетает *сон*, чредой находит *голод*;  
 Легко и радостно играет в сердце *кровь*,  
 Желания кипят – *я снова* счастлив, *молод*,  
***Я снова*** жизни *полн* – таков мой организм  
 (Извольте мне простить ненужный прозаизм).

В черновом варианте *прозаизму* предшествовал *латинизм*, что делало еще более явной звуковую игру фonosиллабемы *лVд*. Однако эффектная звуковая точка в строфе, тем более в подчеркнута «непоэтической» строчке, очевидно, не устраивала Пушкина.

Предвестия этой же игры сохраняются и в вариантах первой строфы, которая в черновом наброске вводила интонационно (рематически) выдвинутое слово *холод* уже в первой строке, в составе метафонического сочетания *холодом дохнула*, а теперь трансформировала его в предложение *Дохнул осенний хлад*.

В свою очередь, черновая версия 3-й строфы предполагала (помимо сложной игры *рк*- и *сл*-образных фоносиллабем) слово *лед*, в следующей строке вызывавшее *след*:

Как **весело** **скользи**ть обув **железо**м ноги  
 По **зерка**льному *льду* **широких** **русских** **рек**  
 А травля зимня, а зайчий **след**, а **роги**...

В беловом варианте исчезает *лед* – исчезает и *след*:

Как **весело**, обув **железо**м *острым* **ноги**,  
**скользи**ть по **зеркалу** *стоячих*, **ровных** **рек**!  
 А *зимних* **праздников** **блестящие** **тревоги**?..  
 Но надо знать и честь; полгода **снег** да **снег**...

Теперь ряд (вновь отчасти изобразительный, озвучивающий разнонаправленное скольжение): *весело – железом – скользить по зеркалу* доминирует в первых двух стихах и продолжается далее в *блестящие* (есел(о) – елЕз(о) – олзИ – зЕ-лу – лес-А). На смену прежнему плотному эквифоническому (и потому навязчивому и статичному) ряду *широких русских рек... роги* (рОки – рУ-ки – рЕк – рОги), приходит менее броское в звуковом отношении атрибутивное сочетание *стоячих, ровных рек*. Вместе с этим уходят и *роги*, отчего снимается эффект теневой суммирующей рифмы: *ноги + рек = роги*, однако тавтограмма инициального *р*- при лексической замене остается.

В лексико-семантическом плане активизируется конфликт статики и динамики (стоячие реки ↔ веселое скольжение; зима с ее однообразием, *снег да снег* ↔ *праздников блестящие тревоги*), а в звуковом отношении усиливается метафория: *ровных рек* подхватывается «вывернутым» *праздников* (Овны-рЕк – рА-ников). Появившееся *ровных* влечет за собой *тревоги*, однако замены произведены так, что в звуковом отношении они по-прежнему выполняют установку на игру стиховых финалей (**ноги** – **ровных** рек – **тревоги** – **снег** да **снег**).

Необычно высокая для Пушкина активность оноματοпозитического начала заставляет увидеть в работе над «Осенью» своеобразную попытку возрождения техники Ломоносова – реализацию такого варианта системно-доминантной фоностилистики, где ключевые имена (здесь – *ручей, лист, снег, хлад/холод, лед, мороз, зеркало* и др.), очевидно составляющие первичную пропозицию, получают развертывание благодаря равно символизировавшей и изобразительной звуковой предикации.

## § 2. «Шотландская песнь» от источника к переложению: становление звука и воплощение замысла

Я получил блаженное наследство –  
Чужих певцов блуждающие сны...  
*О. Мандельштам. «Я не слышал  
рассказов Оссиана...»*

Материалом этого раздела, задача которого – проследить механизмы «развертывания слова в текст», указать на функциональную перспективу звуковых форм как способов реализации авторской и национальной модели мира, послужило взятое в сопоставлении с источником и черновыми вариантами стихотворение Пушкина «Ворон к ворону летит...», или «Шотландская песнь» (1828), – переложение старинной англо-шотландской баллады, опубликованной В. Скоттом и прочтенной Пушкиным в достаточно точном французском переводе.

<p>1 <b>Ворон</b> к <b>ворону</b> летит,</p> <p>2 <b>Ворон ворону</b> кричит:</p> <p>3 <b>Ворон</b>, где б нам <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">о</span>тобедать?</p> <p>4 Где бы нам <span style="border: 1px solid black; padding: 0 2px;">о</span> том <b>проведа</b>ть?</p> <p>5 <b>Ворон ворону</b> в <b>ответ</b>:</p> <p>6 Знаю, <b>будет</b> нам <b>обед</b>;</p> <p>7 В чистом поле <b>под раки</b>той</p> <p>8 <b>Богатыр</b>ь лежит <b>убит</b>ый.</p>	<p>9 Кем <b>убит</b> и отчего,</p> <p>10 Знает <b>сокол</b> лишь его,</p> <p>11 <i>Да кобылка</i> <b>воро</b>ная,</p> <p>12 <i>Да хозяйка</i> <b>моло</b>дая.</p> <p>13 <b>Сокол в ро</b>щу улетел,</p> <p>14 <i>На кобылку</i> <b>недру</b>г сел,</p> <p>15 <i>А хозяйка</i> ждет <b>мило</b>го,</p> <p>16 Не <b>убито</b>го, <b>живо</b>го.</p>
---	---

*Ворон... ворону... ворон... ворону... ворон...* Монотонно. Бесконечно. Безнадежно?

В начальных двух строфах стихотворения слово *ворон* в разных предложно-падежных формах повторяется 7 раз, да еще позже откликается в *вороной кобылке*, – в самом деле, не слишком ли мрачно-навязчиво? Уж не пугает ли Пушкин, применяя «внелитературные» способы воздействия, используя скорее суггестивный, нежели эстетический потенциал полиптотона (подобно тому, как повтор используется, например, в детских «страшилках»)? Действительно, от *ворона* уже некуда спрятаться. Да автор и не прячется, напротив, путь покорения тьмы для него – не путь уклонения от нее или ее отвержения как заведомо враждебного. Читателю предстоит выйти один на один с самой неотвратимостью небытия, с обыденностью

смерти, вслушаться, вжиться в нее, в конечном итоге ради того, чтобы обнаружить источники ее саморазрушения внутри слова-мира, наконец – в самом себе.

Известно, что, создавая переложение средневековой шотландской баллады о двух воронах («The Twa Corbies»), Пушкин значительно переработал текст, в частности его повествовательную структуру. Он устранил образ рассказчика, посредующего между событиями баллады и читателем и позволяющего заметно дистанцироваться от ужаса происходящего. Оригинал (см. Приложение) построен будто бы так, чтобы постепенно, незаметно для читателя ввести его в мир безысходного небытия, торжествующего в последних строках. В его сюжете поначалу все достаточно нейтрально и даже проникнуто беспристрастной интонацией рассказа об уже миновавших событиях (*As I was walking all alane... / Comme je me promenais tout seul...*). Развивается все, однако, «не к добру» и кончается еще «хуже»: здесь и коварство изменницы-жены, заговорщицы и косвенной убийцы своего мужа-рыцаря, и предательство друзей, и одиночество, и забвение, и преходящая, тленная красота – в добычу воронам да ветру вечной смерти. Финальное четверостишие оригинала, выдвигающее *for evermair* ‘навсегда’ в позицию абсолютного конца текста (*The wind sall blow for evermair / Les vents souffleront toujours*), – как будто чревато будущим беспредельным *nevermore* «Ворона» Э. По (где *raven* оборачивается *nevermore* и «выступает как зеркальный образ этого последнего», образуя двуединый символ «бесконечного отчаяния» [Якобсон, 1975, с. 225]).

Пушкин, кажется, идет путем оригинала, даже усугубляя эффект трагического звучания, но в итоге его путь приводит к чему-то иному. В его переложении повествование движется от безнадежности к надежде, от власти тьмы к искомым источникам света. В своем конструктивном воплощении эта общая сюжетно-смысловая перспектива текста вычерчивается как линия «восхождения», путь «размыкания» и полифонического «расширения» смыслов, умножения и объединения противоположных смысловых планов слова и текста, вплоть до энантиосемического предела многозначности.

В стихотворении три функционально-семантических круга: обед (Ворон) – убитый (Богатырь) – ждущая не убитого, живого (Хозяйка).

*Ворон* – первый центр поэтического толкования, первый символический и сюжетный узел текста. С первых же строк пушкинского перевода вороны, их крик –

будто обрушиваются на голову. Здесь воронье «бесконечно, безобразно», замкнуто на самом себе, и власть его не имеет пределов. Это обеспечивают взаимодействующие с лексическим повтором разноуровневые речевые средства.

Среди них в первую очередь значимы грамматические эффекты, создаваемые колебанием темпоральных значений: *кричит* может означать 'всегда, вообще кричит' (ср. *Мчатся тучи, вьются тучи... мчатся бесы рой за роем*). С другой стороны – колебания значений числа существительных, допускающего для ед. ч. выражение неопределенной множественности, или, по-другому, метонимическое употребление (синекдоху) *ворон* как 'вороны, воронье' (ср. в этом же значении: *Ворон ворону глаз не выклюнет* – в шотландской пословице, специально выписанной Пушкиным). Полиптотон усиливает эффект множественности, «вездесущести»: *ворон* «склоняется» на все лады; в разных ликах и с разных сторон являясь тем же: Nom. – к Dat. – Nom. – Dat. – Voc. / Nom. – Dat. Особенно следует отметить игру омонимичных нулевых падежных форм в анафорическом повторе 1–2–3 строк: регулярность, устанавливаемая двумя формами Им. п., «взрывается» формой звательного – в этот момент (обманутого ожидания) текст как будто «срывается на крик».

В тексте-источнике число воронов определено (только два), а там, где у Пушкина однозначный лексический повтор, используются местоимения: *I heard two corbies making a mane; The tane unto the t'other say...* – 'Я слышал, как два ворона устроили гам. Один другому говорит...'. Слово *corbie* использовано в тексте лишь однажды.

В пушкинских строках *ворон*, един во многих ликах являющийся с первыми хорейскими «ударами», приобретает центральную роль в ритмическом строении текста. Анафоническим повтором устанавливается регулярный словораздел после первой стопы, до тех пор пока в 8 строке вместо двусложного парокситона не появится трехсложный окситон *богатЫрь*: вОрон (2/1) – вОрон (2/1) – вОрон (2/1) – гдЕ бы (2/1) — вОрон (2/1) – знАю (2/1) – в чИстом (2/1) – богатЫрь (3/3).

Ритмическое строение преодолевает *вОрона* в тот момент, когда является *Бо-гатЫрь*. *Богатырь* как ритмико-синтаксический, просодический и семантический импульс становится и новой кульминативной точкой текста и вступает в семантическую оппозицию к *ворону*, делая ее конструктивно «несущей». В черновом

варианте (*Я проведаль под ракитой / Молодец лежит убитый*) не было чиста поля и убитый был *молодец*, что больше соответствовало духу и букве оригинала, но от чего Пушкин отказался ради более «сильных» и «русских» слов.

В строках 7–8 стихотворение семантически не замыкается, хотя композиционная завершенность первых двух строк как потенциально целого текста ощутима (в детских хрестоматиях это стихотворение часто появлялось с изъятим продолжением), а лишь проходит вторую критическую точку, находясь в фазе антитезиса. Тем не менее параллелизм первых двух строф, их соотнесенность как призыва – ответа делает ощутимым и композиционное единство в рамках этой первой части стихотворения. Относительная целостность 1–2 строф подчеркивается и симметрией рифмообразующих гласных: И – И – Е – Е / Е – Е – И – И. И все-таки движение от ‘ворона’ к ‘богатырю’ дает траекторию не замыкания, но «раскрытия», «восхождения».

Помимо собственно семантических факторов, реализующихся в сюжетном строении (появление героя-антипода), ритмических факторов – просодического «взлома» строки словом *богатырь*, – важную роль в создании этого динамического и сюжетно-смыслового пика текста (7–8 строки) и в нем второго семантически опорного для текста слова *богатырь* играет звуковая организация. Восьмая строка эмоционально выдвигается благодаря последовательному волнообразному нарастанию признака высоты тона в ударновокалическом контуре 1–2 строф: О – О ↗ И / О – О ↗ И / О ↗ Е – Е / Е ↘ А ↗ О ↗ Е // О – О ↗ Е / А ↘ У ↗ А ↗ Е / И ↘ О ↗ И / Ы – И – И. Если члены градуальной тональной оппозиции русских гласных проиндексировать в соответствии с высотой тона: у (1) – о (2) – а (3) – е (4) – и (5), тональный ударновокалический контур первых двух строф предстанет таким: 2 – 2 – 5 / 2 – 2 – 5 / 2 – 4 – 4 / 4 – 3 – 2 – 4 // 2 – 2 – 3 / 3 – 1 – 3 – 4 / 5 – 2 – 5 / 5 – 5 – 5. Контуров строк не дают ни одной нисходящей кривой, все рифмы построены на высокотональных гласных; движение от О к И, заданное первыми строками, затем осложняется, особенно в 4 и 6 строках с их не чисто восходящим, а плавным нисходяще-восходящим контуром, чтобы наконец в строке *Богатырь лежит убитый* достичь максимума. Вся октава «рывками» движется от темного к максимально светлому (если пользоваться аналогиями «синестетической» фоносемантики). Динамически выдвинутые и семантически опорные сегменты в 1–2

строфах также построены как звуковые жесты повышения тона, политоническим ассонансом выделяя и связывая смежные двустишия строф псевдорифменным созвучием:

3	О о Е а о о Е а
4	Е ы А о О о Е а
5	О о О о у о Е
6	А у У е А о Е

Консонантные ряды то подчеркивают, то осложняют это движение. В цепи ФК, образованной соединением б/в- и д/т-образных ФС (*о-дЕб – обЕд – дЕбы – овЕд – о-вЕт – бУде – обЕд – то-пО – под-а – бо-ат – убиИт*) основные звенья выделены эквифоническим повтором: отобедать – проведать – ответ – обед – уби-тый. Звуковая кумуляция максимально выдвигает *убитый*, которое затем включается в сюжетно организующий ряд лексического повтора: *лежит убитый – кем убит – не убитого, живого*.

Принципиальную роль в семантическом и композиционном выдвигании 8 строки и в ней слова *богатырь* играет ритмико-синтаксический фактор. Здесь, в 7–8 строках, впервые в тексте срабатывает эффект синтаксического переноса (анжамбмана), притом, что все предыдущие строки формируют сильную инерцию совпадения стиховых и синтаксических границ. Синтаксически незавершенной 7-й строкой «перехватывается дыхание», благодаря чему резко повышается смысловой вес ожидаемого грамматического субъекта, являющегося с началом следующего стиха. Строка 7 – целиком детерминант, «синтаксический подступ» к сообщению, затягивающий ожидание и усиливающий его разрешение<sup>1</sup>.

В 7–8 строках используется и прием звуко-смысловой метаморфозы на стыке стихов, подхвата с метафоническим преобразованием: *по-дра-китой – бо-гат-(т)ырь* (дефисом разделены коррелирующие CV-блоки). С учетом того, что именно в месте этого стыка проходит первая межстиховая граница внутри предложения, эффект звуковой метаморфозы еще сильнее выдвигает семантически опорное слово. Одновременно звуковое объединение слов синтаксически скрепляет и гармонизирует словосочетание, семантически узаконивая положение вещей: *под*

<sup>1</sup> Чем сильнее затянуто ожидание, тем сильнее его разрешение и ярче его динамическая и смысловая акцентуация; ср.: *Тогда на площади Петровой... Евгений* в «Медном всаднике» и т. п.

*раkitой* – место, уготованное для *богатыря*. Согласно оригиналу, рыцарь лежит за дерновой межей (за чертой родового владенья): *In behint yon auld fail dyke*. В черновике Пушкин начал было: *Под м< ... >* (Под мостом? – ср. далее это сочетание в контексте «Дорожных жалоб»), продолжил: За горою.... Позже – открывается иное: Я проведал *под раkitой* / *Молодец лежит убитый*. И наконец: *в чистом поле под раkitой*. Дерево, склоняющееся над могилой (ср. *сень ветвей Над бедной нянею* в ЕО, *дуб над важными гробами* в КГ), над прудом, рядом с домом (*Забор некрашенный да ива, Да ветхий домик* в МВ, *пруд под сенью ив густых* в ЕО) – много значит. Да и в чистом поле – как в чистом небе – почти желанное блаженство покоя.

Несколько иным образом построена вторая часть стихотворения (строфы 3–4). Звуковое движение здесь осуществляется как бы в обратном по отношению к первой части направлении, реализуя тенденцию к динамическому «свертыванию» текста.

9	е у И и о е О	Кем убит...
10	А е О о и е О	Знает сокол...
11	<b><i>а о Ы а о о А а</i></b>	<b><u>Да кобылка</u>...</b>
12	<b><u>а о А а о о А а</u></b>	<b><u>Да хозяйка</u>...</b>
13	О о О у у е Е	Сокол в рощу...
14	<b><i>а о Ы у Е у Е</i></b>	<b><u>На кобылку</u>...</b>
15	<b><u>а о А а</u> О и О о</b>	<b><u>А хозяйка</u>...</b>
16	е у И о о и О о	<b>Не убитого...</b>

Если в 1 части в семантически опорных словах реализуется движение тонального восхождения о Е, то во 2 части движение от безударного к ударному в основном дает устойчивый нисходящий тональный контур е↘О и↘О (то же в рифмообразующих гласных 4 строфы: Е–Е↘О–О, – в противоположность 2 строфе: Е–Е↗И–И). На этом фоне исключение составляют инициальные части 11–12 и параллельных с ними 14–15 стихов: повышением тона здесь «высвечиваются» *кобылка* и затем *Хозяйка* – центр третьего и главного функционально-семантического круга текста.

«Симметризирующее», «закругляющее» текст движение гласных в 3-й строфе поддержано грамматическими инверсиями (глаголы из финальных стиховых позиций перемещаются к началу строк); переход от статических компонентов к

динамическим в пределах стиха, характерный для первой части и последней строфы стихотворения, здесь сменяется обратным движением – «свертывания», «торможения». Вместе с тем перечислительная интонация, параллелизмы, подержанные особенно повторяющимся союзом *да... да* продолжают то общее движение текста от закрытости к открытости, которое, помимо прочего, закреплено строфической системой рифмовки м. – м. – ж. – ж., вопреки обычному для строфики следованию мужской рифмы за женской, «дающей впечатление завершения, более отчетливого окончания» [Жирмунский, 1975, с. 256].

Явившаяся после второго соединительно-присоединительного *да* (как бы нехотя упомянутая) *хозяйка* теперь становится главным действующим лицом. В системе семантических оппозиций текста она противопоставлена *ворону* и *богатырю* одновременно – по признакам ‘смерть-жизнь’ и ‘вечное-земное’ (‘тамошнее – здешнее’), и сопоставлена с друзьями богатыря в рамках фонетически скрепленной цепочки

сокол – кобылка – хозяйка.

Однако эти со- и противопоставления не абсолютны. *Соколу* предшествует традиционно противопоставляемый, но фонетически парный ему *ворон*. От *ворона* – *недруг*, севший на кобылку (в черновом варианте – *вор*). Сама же *кобылка* – вороная, так же как *хозяйка* – молодая. Так образуется цепочка

ворон – сокол – вороная – молодая.

*Молодая* – и ‘красивая’, и ‘желанная’, и ‘желающая пожить’, а потому равно оправданы и ее возможная любовь к другому, и нежелание верить смерти. Однако звуковая ассоциативная цепочка, ведущая к эпитету хозяйки, укрепляет, в соответствии с оригиналом, и семантический план, предполагающий тайную причастность хозяйки к смерти мужа.

С началом второй строфы безраздельная власть воронов над миром как будто заканчивается, хотя вороны – по-прежнему здесь, никуда не исчезли, однако теперь их роль сводится преимущественно к посредничеству между потусторонним, небесным – и земным, обыденным. Можно считать, что с первыми двумя строфами у Пушкина завершается (в отличие от оригинала) и диалог воронов. Вторая половина стихотворения воспринимается уже скорее как речь повествователя, некое медитативное послесловие автора. Начальная строка этой части

построена как риторический вопрос (*Кем убит и отчего...*), который следующими строками (*Знает сокол лишь его...*) превращается в изъяснительное придаточное, притом, что собственно объяснения загадки гибели богатыря нет и быть, очевидно, не может. В шотландском оригинале этот момент несет иную нагрузку – здесь завязывается главная детективная интрига баллады; вместо модуса предположения – модус утверждения; акцент сделан на радостном «никто не знает» (все шитокрыто) и «никто не узнает» (кроме всеведущих воронов).

Вторая часть пушкинского стихотворения реализует семантику уступки по отношению к первой. «Кем убит и отчего» воспринимается не как постановка детективной задачи, а как ход, устраняющий модус важности. Здесь значимы препозиция придаточного и употребление частицы *лишь*, позволяющие однозначно поместить рематическое ударение на *сокол*, а не на предикат *знает* (ср. *Что произошло и как, одному Богу известно*; семантико-синтаксические отношения изменятся и создающая акцентное выделение частица *одному* станет невозможна в случае: *Богу известно, что произошло и как*. Черновые варианты предполагали несколько иной словопорядок в контуре субъект–предикат главного предложения: *Где девался госп<один> <?> / Сокол ведает один; Слушай, слушай — про него / Сокол знает лишь его*. Итоговая перестановка *Знает сокол...*, кажется, усилила уступительный эффект, а также устранила сочетание *лзна*).

Уводя от событийно-детективного начала текста, переводя разговор скорее в область вечного как вечно неразрешимого, трагически соединяющего жизнь – и смерть; любовь, дружбу – и предательство; дом – и бездомье, одиночество, Пушкин преобразует и мотив ворона, усиливая другой план – мифологический. Ворон у Пушкина, одновременно нейтрализованный и имплицированный семантикой второй части текста, перестает быть «символом бесконечного отчаяния», а приобретает характерные для него мифологические функции. С одной стороны, это «нечистая и зловещая птица, связанная с миром мертвых» [Гура, 1995, с. 434]; с другой стороны, ворон – «медиатор между жизнью и смертью», при этом «олицетворяющий некий компромисс между хищными и травоядными, противопоставление которых друг другу оказывается в конечном итоге смягчением фундаментальной антиномии жизни и смерти» [Мелетинский, 1997, с. 245], – в этом отношении просматривается одна из возможных мотиваций замены пса на лошадь (кобылку) в

переводе Пушкина. Если учесть традиционную роль ворона как «“серьезного” культурного героя и одновременно шутника-трикстера» [там же], сюжет пушкинского стихотворения проецируется на сюжет «Метели» и отчасти КД, где «страшный мир» удивительным образом, вопреки инерции житейского и литературного восприятия мира, выступает как тайный союзник человека, устраивающий и его земную судьбу, и судьбу «потустороннюю».

То, как органично восприняло народное сознание текст Пушкина и его интерпретацию ворона, свидетельствует песня из архива В.Н. Морохина (зап. в 1965 г.) – вариант «Черного ворона», где ворон, во всех текстах этого ряда, выступает отнюдь не в чисто «зловещей» роли, а скорее в функции посредника и «устроителя» жизни и смерти: *Под ракитой зеленой русский раненый лежал, / Его грудь штыком пробита, крест свой медный прижимал, / Над ним вился черный ворон, чужа лакомый кусок, / – Ты не вейся, черный ворон, ты не вейся надо мной, / Ты добычи не дождешься: я солдат еще живой, / Ты слетай-ка, черный ворон, на родную сторону...*<sup>1</sup>. Начало этого текста – очевидная трансформация традиционной песни под воздействием пушкинского стихотворения. (Среди многих откликов пушкинского текста в книжной традиции – «Осенний день» А. Блока: *Осенний день высок и тих, / Лишь слышно – ворон глухо / Зовет товарищей своих, / Да кашляет старуха; «Старикам донашивать кафтаны...»* Н. Клюева: *Вороном уселся, злобно сит, / На ракиту ветер подорожный, / И мужик бездомный и безбожный / В пустополе матом голосит...*)

В этом контексте важна и традиционная, и собственно пушкинская дистрибуция ворона. У Пушкина ворон и вестник смерти: *У ворот покойницы уже стояла полиция, и расхаживали купцы, как вороны, почуя мертвое тело* (Гробовщик), – и оборотень: *– Как же смел ты, вор, назваться государем? – продолжал Панин. – Я не ворон* (возразил Пугачев, играя словами и изъясняясь, по своему обыкновению,

<sup>1</sup> Убитый или раненый богатырь под ракитой, лежащий «во **чистом** поли» головою «в **част** ракитов куст», – устойчивая, паронимически скрепленная формула русских былин (см. «Женитьба Добрыни»; «Добрыня Никитич, его жена и Алёша Попович» и др.). Однако в привязке к ворону и его миссии в былинах этот образ, кажется, не появляется. Зато характерна ситуация встречи/разговора героя с вороном, в частности летящим на падаль, а обнаруживающим героя живым и в итоге спасающим его живой и мертвой водой, где ворон выступает помощником и мудрым советчиком героя («Хотён», «Казарин» и др.).

иносказательно), я вороненок, а **ворон**-то еще летает. (История Пугачева). Кроме того, ворон у Пушкина одновременно и антипод, и пара «светлым» птицам: *Сестра просит для своего Голубчика моего Ворона* (Письмо, по поводу «Шотландской песни»). Содержание оппозиции ворон ↔ сокол/орел у Пушкина изменчиво. Ср. калмыцкую сказку Пугачева в духе истории *верного товарища* романтического «узника» 1823 г., который *кровавую пищу* клюет под окном тюрьмы, упиваясь волей (ср. «Улица моя тесна; воли мне мало» в откровениях Пугачева). Орел (живущий «тридцать лет и три года») и ворон (живущий «триста лет») для Пугачева противопоставлены как герой, рискующий «раз напиться живой кровью», тому, кто обречен питаться падалью. Однако реакция Петруши (*жить убийством и разбоем значит по мне клевать мертвечину*) подрывает систему оппозиций, и романтический орел теперь оборачивается вороном.

Смысловое «оборотничество» слов, обмен функциями между предметами-опозитами и героями-антиподами – одно из принципиальных свойств поэтической техники Пушкина. В этой связи важна, конечно, и *кобылка ворона*<sup>1</sup>, в эквиритмической параллели к *хозяйке молодой* и косвенно приписывающая ей воронью природу, бросающая на нее тень «вороньей тайны» (ср. элемент инферальности, тайной связи с хаосом в других пушкинских хозяйках, «парках», составляющих душу дома и одновременно причастных через проницаемое окно к миру хаоса – в «Евгении Онегине», «Зимнем вечере», «Гусаре» и др.). Звуковые и символические линии, ведущие к *вороному коню*, а затем и к *кобылке вороной* (уже вполне семантико-звуковой контаминации *ворона* и *хозяйки*), можно изобразить так:



<sup>1</sup> О символике масти коня см. [Пропп, 1998, с. 260–266].

*Ворон*, часто имплицитированный в текстах, погружается у Пушкина в родственную звуковую среду, анаграмматически организуя его. Эта звуковая среда может подготавливать явление ворона, например – ворона/волка/вурдалака в «Песнях западных славян»: *У **ворот** сидел Марко Якубович; / Перед ним сидела его Зоя, / А мальчишка их играл у порогу. / По дороге к ним идет незнакомец, / Бледен он и чуть ноги **волочит**... / Кажет Марке **кровавую рану**... / Тут увидел Марко Якубович, / Что прохожий на руках ее умер. // Марко сел на коня **воронного**, / Взял с собою **мертвое тело** / И поехал с ним на кладбище. // ...«Видишь ты **кровавую ранку**? / Это зуб **вурдалака**, **поверь** мне» / Вся **деревня** за старцем калуером / **Отправилась** тотчас на кладбище; / ...Видят, – труп румяный и свежий, – / Ногти **выросли**, как **вороньи когти**, / А лицо **обросло бородою**, / Алой **кровью** вымазаны губы, – / Полна **крови** глубокая могила (Марко Якубович).*

Ворон и воронья правда, как и «темная» сторона хозяйки, лишь «приоткрываются» во второй части, это присутствие поддерживается звуковыми и ритмико-синтаксическими средствами, однако с большой осторожностью. В процессе работы над рукописью Пушкин очевидно избавлялся от некоторых вариантов, связанных друг с другом звуковой близостью. Так, *нашел* вначале появляется в звуковой и позиционной привязке к *лошадь*: *Сокол... **нашел** / Лошадь за лес вор увел*, а потом остается только *лошадь*, которая в сочетании *лошадь... увел* исчезнет вместе с параллельным *хозяйку... уж ведут*; появится *на кобылку недруг сел*, и утраченный синтаксический параллелизм будет компенсирован звуковыми средствами – сегментно-слоговым параллелизмом слов *кобылка – хозяйка. Лес*, возможно, первоначально влечет за собой *сел* (предпоследний вариант: *Сокол за лес улетел, На кобылку недруг сел*), но лишь последнее останется в окончательной редакции. С устранением *вора* и, еще раньше, *Я проведаль под раkitой / Молодец лежит убитый* появляется, возможно в качестве компенсации, *в роцу улетел*, и уже оно, как один из немногих отблесков *ворона*, остается в белой рукописи.

Традиционные символические и паронимические связи *ворона (вор, ров, ворог, кровь, рана [≥ кровавая рана], черный, волк*, «по другую сторону» – *орел, сокол, голубь*, прямо или косвенно преломляются в картине мира, формирующей «Шотландскую песнь». Однако паронимические связи слов в данном случае

актуализированы неявно, а плотная звуковая ткань первой части как бы разрежается под воздействием новой, менее энергичной и более прозаичной ритмики и интонации во второй части, где дышит эстетика пушкинской простоты.

В начале 3-й строфы использован семантический и синтаксический ход, прозаизирующий повествование, в противовес «накалу» первых двух строф. Помимо уступительного поворота в синтаксисе, о котором шла речь выше, начало 2 части – момент перевода разговора от вечного к земному. Успокоительная перечислительная интонация (*да кобылка вороная, да хозяйка молодая* – с просторечными *да... да; кобылка* вместо *конь; хозяйка* вместо *жена*), противопоставленная «взвинченной» интонации первой части, это резкое переключение с космоцентрической системы измерений на антропоцентрическую, чтобы затем синтезировать обе, – напрямую ведет к коллизии «Зимнего утра» (то же в «Зимнем вечере» и некот. др.; см. далее разбор «Дорожных жалоб»), столкновению инфернально-потустороннего, поглощающего человеческое и, с другой стороны, того родного, «домашнего» и потому прозаического, которое естественно слито с бесконечностью ночного, метельного, когда последнее преодолевается Домом, а главное – мужеством и радостью его от-ворения, рас-творения – Окном и Путем, движением к *берегу миллому* и *полям пустым* и пустынным, к самому краю бездны.

В «Шотландской песни» – движение от бездны (воронов) и пустынного края бездны (чистого поля) к тому простому, родному, домашнему (хозяйка); в этом мире не следует прятаться от страшных смыслов, дом непременно открыт дыханию бездны, однако здесь ее власть просто и органично упраздняется.

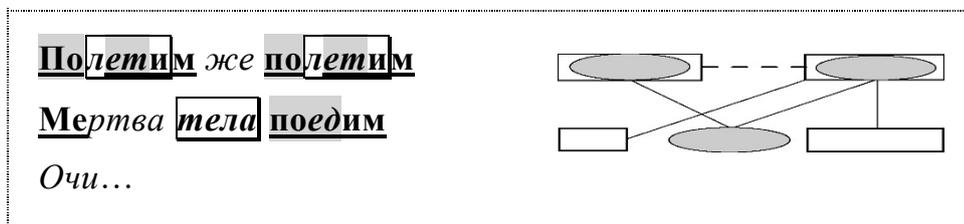
Как это происходит?

Здесь мы подходим к главной загадке пушкинского текста – смыслу его последней строфы.

Немаловажно, что, создавая свой вольный (даже своевольный) перевод шотландской баллады, Пушкин избавился от последних двух строф оригинала, возвращающих к страшному вороньему пиру, в современном переводе (О. Румера) звучащих так: *Ты на затылок белый сядь, / А я глаза* (в оригинале – *bonny blue een*) *примусь клевать; / Насытись, волосом златым / Свое гнездо мы устелим. // И не узнают никогда* (в оригинале – *Mony a one for him makes mane?*, возвращающее ко второй строке и утверждающее исключительную власть воронов над рыцарем: *I*

*heard two crows making a mane*), / *Куда исчез он без следа, / Лишь будет веять суховей / Над грудой тлеющих костей*<sup>1</sup>.

Работая над переложением, Пушкин избавился от последних строк оригинала не сразу. В черновой рукописи после 16-го стиха начато: *Полетим да поклюем / Его <?> т<ело> <?>*. Следующий вариант



– в поэтическом отношении, несомненно, мощное и потому заманчивое продолжение. Здесь и глубокая, привязанная к словесному повтору рифма: *полетим... полетим – поедим* (**полетИм** – **пойедИм**), и сильные звуковые скрепы *полетим – тела*), и эффектное, «разгоняющее» текст звуко-смысловое расщепление повторяемого предиката с его одновременным метафорическим «выворачиванием» в нерифменной позиции: *Полетим* как  $\leq \{Мертва\} \{тела\} \{поедим\}$ . В композиционно-повествовательном плане здесь предполагалось явное возвращение от некоторой нарративной двусмысленности (3–4 строфы могут быть равно отнесены и к речи воронов, и к «закадровой» речи автора) к абсолютному доминированию голосов воронов, которого в конечном варианте у Пушкина не будет, как не будет и самой концовки с ее нарастающим ужасом и холодом беседы птиц смерти, предвкушающих свою священную трапезу превращения живого и вечного в «ничто» и «никогда». Одновременно синтезировать в себе и преодолеть эти смыслы у Пушкина призвана была последняя строфа.

Главные персонажи второй части и последней строфы – *хозяйка* (фонетическое слово, дважды помещаемое в позицию начального), и «*не-убитый*», в такой же стиховой позиции в последней строке текста, ассоциированное с *кем убит* первой строки второй части, композиционно замыкающее, окольцовывающее ее. Все стихотворение ритмически подводит к этим ключевым смысловым импульсам: начальностиховые слова выстроены так, что их слоговой объем последовательно

<sup>1</sup> По иронии судьбы, строфа, отброшенная Пушкиным в его версии «Двух воронов», в переводе О. Румера (см. Приложение) все же не обошлась без Пушкина: ее последняя строка *Над грудой тлеющих костей* – заимствование из «Братьев-разбойников»: *Не стая воронов слеталась / На груди тлеющих костей...* О «поле притяжения» пушкинского текста в других переводах баллады см. в работе [Оксман, 1920, с. 34].

увеличивается, отодвигая ударение с первого слога на третий. Устойчивую начальную ритмическую структуру 2–1 (*ворон... где бы* и т. д.), как уже выше говорилось, первым «взламывает» слово *богатырь* (3–3) в конце первой части. Вторая часть подхватывает: *кем убит* (3–3) – *знает* (2–1) – *да кобылка* (4–3) – *да хозяйка* (4–3); и далее – *сокол* (2–1) – *на кобылку* (4–3) – *а хозяйка* (4–3) – *не убитого* (5–3). Вновь слоговой объем последнего начальностихового слова, как и в конце первой части, достигает максимума, и теперь абсолютного<sup>1</sup>. А если обратить внимание на ударные гласные этих слов, то их ряд во второй части даст в первой строфе две нисходящих линии (ЕУА; ЫУА), а в последней строфе – две восходящих (ОУЫ; АУИ), также в итоге достигнув максимального уровня (И).

Почему же *хозяйка* и кого она ждет?

Одна из возможных подсказок – в орфографии прижизненных публикаций [см. Оксман, 1920, с. 31], неосмотрительно унифицированной в современных изданиях:

А хозяйка ждетъ милова,  
Не убитаго, Живова.

Ждет, как видите, не *живаго* (и не *убитаго!*) – *живова*. Удивительное соединение грамматически синонимичных и стилистически контрастных форм: из ряда *живаго* – *живого* – *живова* Пушкин выбирает даже не второе, а самое вызывающе просторечное. Что такая игра не случайна, подтверждает подобная, но по-иному направленная игра флексий в примечании Пушкина к посланию «Тургеневу»: *Креста, сиречь не Анненского и не Владимирского – а честнаго и животворящаго*<sup>2</sup>. А для характеристики хозяйки выбран предельно «профанирующий» грамматический вариант (в дальнейшем мы будем использовать эту устраненную в современных изданиях орфографию).

Актуальный синтаксис последней строфы позволяет дать, по крайней мере, два одновременно возможных основных толкования:

<sup>1</sup> Сжатие и растяжение начальностихового слова как прием наблюдал М.Л. Гаспаров в стихотворении В. Ходасевича «Пэон и цезура», где этот эффект используется, очевидно, вполне сознательно [см. Гаспаров, 1993].

<sup>2</sup> По наблюдениям Б.А. Успенского, Пушкину свойственно «макаронически сталкивать славянизмы и русизмы. Однако макаронизм принимает у него характер языковой игры, а не стилистического задания (как это имеет место, например, у Ломоносова)» [Успенский, 1994, с. 181].

1. Сокол | улетел; на кобылку | недруг сел; а хозяйка | ждет милова (т. е. в отличие от них она не изменила);
2. ...а хозяйка | ждет | милова (в рематической интерпретации это может быть только другой, новый возлюбленный, а не постылый прежний).

Так же семантически вариативен структурный синтаксис последней фразы, в частности благодаря многозначности составляющих ряда *милова* (1), *не убитаго* (1), *живова* (3), где 2 и 3 как обособленные определения к 1 предполагают возможную актуализацию разных значений –

- собственно атрибутивного (тогда ‘милого, который не убит’ – и неясно, то ли на самом деле не убит, то ли не убитый – это другой);
- обстоятельственного (тогда ‘ждет милого не убитым’);
- пояснительно-уточняющего (тогда первое значение получает уже однозначное толкование: ‘милого, т. е./а именно не того, кто убит, а другого, живого’).

Хотя *не* находится в положении частицы, логически такое положение опять допускает два прочтения: 1) того, кто *не убит*; 2) *не того, кто убит*. А «теневой» вариант слитного написания *неубитаго* еще сильнее осложняет картину (тогда *милого* может быть приписан определяемому как вневременной, постоянный признак – *неубитаго* как ‘того, которого не могли убить’, даже ‘неубиваемого’, всегда живого, причем – по двум причинам: 1) его невозможно убить объективно; 2) он неубитый, т. е. живой, поскольку она его любит (ее любовь и способность ждать – источник его земной невредимости и спасения в земном и высшем смысле).

В английском источнике: *His lady's ta'en another mate* – ‘Его жена (возлюбленная, в другом месте оригинала – *lady fair*) ожидает нового дружка’, любовь к которому, очевидно, и есть причина убийства рыцаря. Из двух предлагаемых Пушкиным основных вариантов прочтения оригинал, несомненно, допускал лишь один – «обвинительный», в его двух вариациях – «отягчающей» и «смягчающей»:

1. Жена – инициатор убийства, причина которого – любовь к другому и желание получить свободу встречаться с ним;
2. Жена не причастна к убийству, но она уже любит другого, и теперь ей ничто не мешает ждать встречи с ним.

Те же две версии позволяет рассматривать и текст Пушкина, что дает право внимательным читателям и исследователям акцентировать «змеиную» сущность (или, по крайней мере, ипостась) хозяйки. Так, М. Новикова справедливо ассоциирует *хозяйку* (по ее мнению, «заземленный» синоним для *жены, возлюбленной – lady-fair, sa dame*) с «ведьмой Марусей» – другой балладной «хозяйкой» Пушкина («Гусар», 1830) [Новикова, 1995, с. 136].

Другое восприятие (упрощающее?) дает противоположную, «наивно-народную», и притом часто однозначную трактовку: хозяйка не верит в смерть мужа-богатыря, продолжая его преданно ждать и любить. Школьный учитель приводит характерный пересказ учеником «Шотландской песни» в классе: «Два голодных ворона решили пообедать мертвым молодцем. Кто его убил и как убил, знают сокол и кобыла. Но кобылку украли, сокол улетел. Хозяйка ждет его живого» [Плахотников, 1999]. В статье современной белорусской журналистки находим следующее рассуждение: «Почти два столетия назад Александр Пушкин написал стихотворение о богатыре, лежащем под ракитой, “кем убит и отчего, знает сокол лишь его, да кобылка вороная, да хозяйка молодая”. Прошло много лет, и на белорусской стороне повторилась та же страшная история. И *снова хозяйки молодые* – Людмила Карпенко, Ольга Захаренко... Светлана Завадская – *ждут милых, неубитых и живых*» (Л. Грязнова «Кто украл выборы. “Ворон к ворону летит...”», 2001<sup>1</sup>; характерно слитное написание – *неубитых*). «Внимательным читателем» пушкинского текста такая аллюзия может быть воспринята как косвенная инвектива: ‘перечисленные лица причастны к убийству своих мужей’.

Однако вопрос, чье прочтение справедливо, «ученое» или «наивное», – с точки зрения пушкинской художественной логики несправедлив и даже бессмыслен, так как они оба предусмотрены художественной структурой произведения. Согласно Ю.Н. Тынянову, для Пушкина характерна парадоксальная, «исключительная двупланность» смысла, которой он «достигает... в самых ответственных фабульных пунктах... совершенно изменяя этим функцию фабулы» [Тынянов, 1969, с. 156]. Лирический текст – вообще не детектив и значение факта как фрагмента изображаемой и воссоздаваемой объективной реальности в поэтическом тексте

<sup>1</sup> Статья опубликована на сайте Объединенной гражданской партии Белоруссии (<http://www.ucpb.org/rus/showart.shtml?art=124>) и посвящена политическим убийствам в стране.

принципиально меняется, однако Пушкин, в частности через диаметрально разведение семантических функций означаемого, добивается этого эффекта предельно радикальными способами, позволяя сосуществовать логически взаимоисключающим версиям одного сюжета, и настаивает на такой сквозной «двупланности».

Следует заметить, что, работая над стихотворением, Пушкин поначалу колебался в выборе «версии» событий. Вначале вместо *хозяйки* была *подружка молодая*, что изолировало сюжетное пространство от идеи и локуса Дома. На следующем этапе работы над текстом *хозяйка* выдавалась замуж за другого, поневоле уходя от своего дома в семью чужую (ср., однако, «невольные замужества» Татьяны в «Евгении Онегине» и Дуни в «Станционном смотрителе»): *Сокол... нашел / Лошадь за лес вор увел / А хозяйку молодую / Уж ведут в семью чужую*. Далее опять была сделана попытка строже следовать за оригиналом: *Сокол за лес улетел / Лошадь вор... успел / А хозяйка с новым другом / С милым... <супругом>*. Однако восторжествовало решение, предоставляющее и право подозревать хозяйку в нечистом деле, и возможность совершенно отвести от хозяйки подозрения и обвинения, принять ее таковой, какова она есть, – ждущей то ли мужа, то ли «кого-то» неведомого для нее, но главное – любящей и ждущей *милого, не убитого, живого*.

Семантическое напряжение последней строфы создается не только наложением двух указанных смысловых планов. В рамках самого «оправдательного» для хозяйки толкования возникают следующие варианты:

1. Хозяйка может ждать только живого, и она, как живая женщина, ждет его вопреки случившемуся, о котором а) просто не думает или б) не знает.
2. Хозяйка знает, что он убит, но продолжает ждать, так как не может поверить в его смерть, признать силу смерти; для хозяйки он живой.
3. Она знает о его гибели физической, но ждет встречи с ним там, где нет смерти.

От первой «оправдательной» версии, правда, один шаг до «обвинительно-оправдательной»: она живая женщина, ей нужен не мертвец, но *живой любимый*, поэтому место убитого возлюбленного (или *более* не любимого... что то же?) теперь займет другой – живой. Поэтому (в сниженном звучании) она ждет *живова*.

Это толкование ощутимо нейтрализует противоположность злодейского и героико-романтического в образе хозяйки.

Однако все три толкования вводят одно утверждение, которое может быть упрощенно сформулировано так: мы все пугаем друг друга и сами пугаемся, а ведь смерти-то нет.

Эти три оправдательных и один «обвинительно-оправдательный» приговоры, в отличие от двух обвинительных «от источника», – плоды исключительно авторской, пушкинской работы над текстом. Добавим, что устанавливаемое «мерцание» смыслов в поле «мертвый-живой», в результате возникающая чудесная «взаимозаменяемость» двух мужей-возлюбленных – «субъективно» живого (на самом деле *убитаго*), и «объективно» *живова* – вполне в духе таинственных пушкинских сюжетных преобразований (особенно, в «Метели», проекция которой заставляет учитывать возможную роль *Третьего героя* – «тайного устроителя счастья» героини; ср. роль «вора-волка-ворона» Пугачева как неформального посаженного отца в отношении своего брата-врага Гринева, однажды названного «бесов кум» [Векшин, 2001]).

Конечно, детективный сюжет Пушкин не устраняет; «страшная догадка» по-прежнему остается. Однако этот план в какой-то момент оказывается удивительным образом нейтрализован, тогда как в оригинале факт предательства друзей и жены и даже возможного соучастия последней в убийстве подчеркнуты, от них идет важнейшая линия одиночества и обреченности человека на растерзание воронам<sup>1</sup>. Пушкин, однако, не предлагает читателю заняться розыскной деятельностью, устроить полицейское дознание; у него нет и желания «ворошить прошлое». Тайна смерти для него – абсолютная величина и ценность, удивительным образом снимающая земные противоположения, она требует разговора вполголоса, интонации если не полного прощения, то примирения. Пушкинское переложение смиренно соединяет перспективу жизни вечной (вопреки вечной смерти) с логикой продолжения жизни по ее земным законам, где свои герои и свои правила: друзья-помощники не пропадут, да и хозяйка, очевидно, не останется без дела. Где теперь

---

<sup>1</sup> Британцев, из числа самых благонаправных, эта баллада побудила создать «контртекст» – также популярную балладу «The Three Ravens», где верные убитому и после смерти пес, сокол и жена поступают с рыцарем самым порядочным образом, спасая его тело от растерзания.

богатырь – «Бог весть, пропал и след». Но в конце стихотворения вера сулит возвращение. Последний ударный слог, финальный смысловый и ритмический импульс стихотворения отсылает к первому. *Ворон* как вестник смерти оборачивается вестником живаго и *живова*.

### § 3. Фонико-синтаксические связи и сюжетное пространство стихотворения («Дорожные жалобы»)

Есть у Пушкина другое «забавное» стихотворение, написанное годом позже.

Это еще одно «страшное» стихотворение – по тому, как соединены в нем противоположности, непримиримые в жизни, но трагически сливающиеся в абсолютной перспективе мира и вечности, до постижения которых поднимается искусство Пушкина.

Задача анализа стихотворения – проследить, каким образом его звуковая организация, взаимодействуя с другими уровнями композиционно-речевой структуры произведения, обеспечивает формирование семантического пространства текста.

1	<i>Долго</i> ль мне <i>гулять</i> на свете То в <u>коляске</u> , то верхом, То в <u>кибитке</u> , то в карете, То в <i>телеге</i> , то пешком?	5	Иль в <i>лесу</i> под нож злодею Попа <i>д</i> уся в <u>стороне</u> , Иль со скуки <u>околею</u> Где-нибудь в карантине.
2	Не в наследственной <u>берлоге</u> , Не <i>среди</i> отческих <u>могил</u> , На <u>большой</u> мне, знать, <i>дороге</i> Умереть Господь судил,	6	Долго ль мне в <u>тоске</u> <i>голодной</i> Пост невольный <u>соблюдать</u> И <i>телятиной</i> <u>холодной</u> Трюфли Яра поминать?
3	На <u>каменьях</u> <u>под копытом</u> , <u>на горе</u> <u>под колесом</u> , Иль во <u>рву</u> , <u>водой</u> <u>размытом</u> , <u>под</u> <u>разобранном</u> <u>мостом</u> .	7	<u>То ли дело</u> быть на месте, По Мясницкой <u>разъезжать</u> , О <u>деревне</u> , о <u>невесте</u> На <u>досуге</u> помышлять!
4	Иль чума меня <u>подцепит</u> , Иль <u>мороз</u> <u>окостенит</u> , Иль мне в <u>лоб</u> <u>шлагбаум</u> <u>влепит</u> Непроворный <u>инвалид</u> .	8	<u>То ли дело</u> <u>рюмка рома</u> , <i>Ночью сон</i> , <u>поутру</u> чай; <u>То ли дело</u> , братцы, <u>дома!</u> .. Ну, <u>пошел</u> же, <u>погоняй!</u> .. <p style="text-align: right;">1829</p>

Уже при первом, самом общем взгляде на устройство «Дорожных жалоб» заметно, что развертывание текста проходит по крайней мере две композиционно-смысловых фазы. Первая (1–5 строфы) связана с темой бесконечного и «безнадежного» пребывания в дороге, вторая (6–7 строфы, за исключением последней строки) – с темой дома и домашней жизни. Это – тезис и антитезис стихотворения. Но есть

и третья часть – ее особую роль выполняет последняя строка текста. Здесь синтез и вершинная точка смысла, развязка сверхсюжета. Здесь узел как разрешение противоречий и развязка узлов как новый и абсолютный смысловой узел...

Как известно, Дорога и Дом – фундаментальные для Пушкина ценности [ср. Лотман, 1981 и др.]. Они непосредственно связаны с той центральной, определяющей весь художественный мир поэта семантической оппозицией, которая трактуется как противопоставление «стихийности» и «сделанности» [Лотман, 1988, с. 127–130], «изменчивости, неупорядоченности» и «неизменности, упорядоченности» [Жолковский, 1979], «беспредельности, открытости» и «ограниченности, закрытости» [Векшин, 1997]. Ср. наблюдения А.Т. Парфенова над взаимодействием идей «бесконечности пространства» («безбрежного») и конечности времени жизни («последний ключ») в «Трех ключах» Пушкина и связанным с ним «переходом временных категорий в пространственные и наоборот» [Парфенов, 1995, с. 97–100].

Термин «пространство», в русле традиции тартуско-московской семиотической школы, относится не только к описываемому географическому пространству, но и к пространству смысла произведения, образуемого противоречием некоторых абсолютно значимых для автора начал. Такими смысловыми началами в этом стихотворении выступают *Дорога-бездорожье* и *Дом* как два принципа существования человека. Они и определяют разделение смыслового пространства текста на два полюса, а композиционного – на две основные части.

Сюжет лирического текста – это путь наблюдателя, повествователя (обычно – лирического героя), «путешествующего» из одной части смыслового пространства в противоположную, переживающего свое соответствие или несоответствие какой-либо части пространства, совершающего свой выбор и, что особенно важно для русской литературы, преобразующего тем самым самого себя, собственную судьбу и мир. Когда этот выбор сделан – сюжет исчерпывает себя, текст завершается. Но русская литература и русский герой, как правило, избегают однозначности выбора, поскольку не мыслят «путеводную» ценность как нечто конечное и вполне достижимое. В таком случае сюжет оказывается принципиально незаконченным, неисчерпанным, и, как следствие, требует так называемой открытой концовки. Процесс движения человека по путям жизни к обретению вечности, смысла

жизни, спасения охватывает всю земную жизнь человека и, уж во всяком случае, не может быть «в этой жизни» завершен. А значит, борьба первоначал, определяющих жизненный путь человека, не может быть просто разрешена (в духе развязки «и они поженились»). В этом источник трагизма и величия земного существования человека, сознанием которого проникнута русская литература. Таким скрытым, но глубоким трагизмом наполнено и стихотворение «Дорожные жалобы».

Итак, самый общий взгляд на конструкцию «Дорожных жалоб» позволяет видеть в композиционно-семантическом развертывании текста две большие, по объему – основные, фазы (в статическом описании – «текст состоит из двух частей»), на границе которых сюжет стихотворения совершает поворот от пространства Дороги-бездорожья к пространству Дома. В этот момент лирический герой перемещается из одной части пространства в другую, противопоставленную первой.

Начнем описание стихотворения с его собственно речевой организации и попробуем пронаблюдать, как идея «дурной бесконечности» дороги, определяющая 1-ю фазу стихотворения, «вписывается» в ее синтагматическую структуру.

Как неоднократно говорилось выше, синтагматика текста как творимого и творчески переживаемого целого в огромной степени основана на противоборстве тенденций к открытости и закрытости речевого ряда. Стих в каких-то звеньях своей цепи как бы разгоняется, устремляется вперед, в то время как другие средства в определенные моменты тормозят это движение, «закругляют» его, способствуют его завершению – это средства, провоцирующие закрытость речевого ряда. В значительной степени и то, и другое опирается в структуре текста на разного рода повторы – фразовые, лексические, морфологические, акцентно-просодические (борьба метра и ритма) и звуковые. В противоборстве тенденций к открытости и закрытости – узел механизма напряженного эстетического переживания текста. С этой областью организации текста, если даже абстрагироваться от его смысла, связано воплощение «музыки речи», закон которой – «гармонически противоречивая» логика ее внутреннего динамического развертывания.

Но в «Дорожных жалобах», кроме основной – макроритмической, «музыкальной» функции, противоборство открытости и закрытости получает и важную экстра-сегментно-организующую, конструктивно-синтагматическую, отчасти – изобразительно-семантическую нагрузку, которая выражается в преимущественной

несогласованности открытых и закрытых звуковых и синтаксических рядов в пространстве Дороги, постоянно «размыкающей» синтагматику, и потребностью в общем переходе к преимущественно закрытым, «закругленным» звуковым и синтаксическим рядам во второй части, объединенной пространством Дома. Этим обеспечивается композиционное членение текста и внутреннее цементирование его частей.

В первую очередь следует отметить открытые синтаксические конструкции перечисления. Параллельные по своей структуре фразы образуют открытый синтаксический ряд, организованный повторяющимися, не предполагающими завершения союзами *иль... иль, то... то*. (При использовании, например, союзов *ли... или, то... а то* конструкции сразу бы получили «закругленность»: ср. потенциальное, но невозможное в данном случае \**Чума ли меня подцепит, или мороз окостенит; \*То в телеге, а то в карете...*)

Наибольшая закрытость присуща в русской речи сложноподчиненным предложениям (с союзным соединением типа *если... то; сказал... что* и т. п.). Но в данном тексте нет ни одного (!) случая подчинительной связи предложений, в нем безраздельно господствуют открытые синтаксические построения – используются предложения только с сочинительной и бессоюзной связью. Лишь в одном случае небольшая закрытость, «закругленность» конструкции устанавливается (благодаря использованию одиночного союза *и*) в 6-й строфе: *Долго ль мне в тоске голодной / Пост невольный соблюдать / И телятиной холодной / Трюфли Яра поминать?*

Это объяснимо: на этом отрезке свертываются печально-смешные размышления о бесконечной дороге, не сулящей ничего, кроме «бездомной» смерти, и в разворачивании речевого ряда происходит некоторое торможение.

Со следующей же строфы начинается вторая, семантически альтернативная часть (*То ли дело...*), проникнутая мыслями о доме.

В синтаксисе второй части текста – чистая бессоюзная связь, а анафорический повтор *то ли дело*, близкий по функции к союзу, подчеркивает синтаксическую открытость структур, однако ритмико-синтаксическая энергия стиха создает «торможение» в разворачивании речи, что проявляется в устранении равнопропорциональности длины синтаксических периодов, характерной для первой части стихотворения. Определяемое анафорическим повтором членение текста на

синтаксические периоды усиливает тенденцию к закрытости: сокращается количество строк в каждом периоде, ритмико-синтаксическая «спираль» текста как бы последовательно свертывается, сжимается.

- 4     То ли дело быть на месте,  
       По Мясницкой разъезжать,  
       О деревне, о невесте  
       На досуге помышлять!
- 2     То ли дело рюмка рома,  
       Ночью сон, поутру чай;
- 1     То ли дело, братцы, дома!..

Пропорции членения, по количеству строк: 4 – 2 – 1.

Сравним, как повторяющиеся анафорические элементы (союзы и предлоги), образуя ритмико-синтаксические периоды, членят текст первой части стихотворения: 1 строка – вне анафорического членения; 2 – *то, то*; 3 – *то, то*; 4 – *то, то*; 5 – *не*; 6 – *не*, 7–8 – *на*; 9 – *на*; 10 – *на*; 11–12 – *иль*; 13 – *иль*; 14 – *иль*; 15–16 – *иль*; 17–18 – *иль*; 19–20 – *иль*. Пропорции этого членения по количеству строк таковы: 0 – 0,5 – 0,5 – 0,5 – 0,5 – 0,5 / 1 – 1 – 2 / 1 – 1 – 2 / 1 – 1 – 2 / 2 – 2. Тенденция здесь противоположная: длина вычленяемых анафорическими повторами отрезков последовательно возрастает – «энергия дороги» разворачивается чем дальше, тем сильнее; остановки, конца движению не видно.

Теперь обратимся к интересующему нас звуковому уровню синтагматики стиха, который играет существенную роль в конструкции этого текста – в его «разгоне», последующем свертывании и подготовке «обманного» финала.

В первой части стихотворения конструкцию поддерживают эквифонические повторы, образующие открытые речевые ряды (в основном инициальные тавтограмматические и аллитерирующие повторы): *(в) коляске... (в) кибитке... (в) карете... (на) каменьях... (под) копытом... (под) колесом... (со) скуки... околею... (в) карантине... (в) тоске*. Затем – эквифонические повторы с цементирующим ударным гласным в середине слова (внутренние рифмы): *в карете... в наследственной... **с**редь... умереть...* Есть, впрочем, метафонический повтор, стремящийся «закруглить» речь, но в данном случае – лишь помечающий нерифмуемые концовки стихов и тем самым усиливающий регулярный ритм:

Не в наследственной берлоге,  
 Не среди отческих могил...

Отсюда тянется цепь разрушающих равномерность движения повторов-мета-  
 силлабограмм, среди которых можно заметить и сильные семантические связки:

Не в наследственной берлоге,  
 Не среди отческих могил,  
 На большой мне, знать, дороге  
 Умереть господь судил,  
 На камнях под копытом,  
 На горе под колесом...

*На дороге* ↔ *на горе* воспринимаются и как связанная общим смыслом пара  
 (как метафонические производные друг от друга – рОге – горЕ; Ое – оЕ), и как  
 слова, порожденные/порождающие по отношению к целому словосочетанию: *уме-  
 реть господь судил = на дороге; на горе.*

Развертыванием речи и далее во многом движет звуковое растяжение, «распы-  
 ление» слов с дальнейшим схождением, сжатием частей в едином словесно-рит-  
 мическом импульсе. Так, цепляясь (в рамках одной синтаксической конструкции)  
 за под копытом... **на горе под колесом** + *иль во рву, водой размытом*, возникает  
 суммирующее – под разобраным мостом.

Следует обратить внимание и на сильную теньную метафоническую рифму:  
размытом – мостом (*зМЫТом* – *моСТОм*). В этой точке текста, благодаря однона-  
 правленности действия звукового и синтаксического развертывания, в обоих слу-  
 чаях «закругляющего» речь, создается своеобразная остановка в пути (момент ре-  
 чевой стагнации, когда мы готовы поверить в окончательную гибель героя в «пе-  
 ревернутом» пространстве). Модель пути героя в кромешном мире у Пушкина  
 предусматривает такую обязательную остановку, некую мгновенную смерть или  
 момент замешательства, когда появляется «пень иль волк»<sup>1</sup>.

И все же движение не останавливается; подчеркнутая звуковыми средствами  
 синтаксическая завершенность далее оказывается мнимой, ряд при переходе от 4  
 к 5 строфе оборачивается открытым и «разгоняется» с новой силой благодаря

<sup>1</sup> Ср.: *Сил нам нет кружиться доле; / Колокольчик вдруг умолк; / Кони стали... «Что там  
 в поле?» – / «Кто их знает? пень иль волк?»* (Бесы); *Владимир остановился: начал ду-  
 мать, припоминать, соображать, и уверился, что должно было взять ему вправо. Он  
 поехал вправо* (Метель); *«Лучше здесь остановиться, да переждать, авось бурян утих-  
 нет да небо прояснится: тогда найдем дорогу по звездам»* (Капитанская дочка).

грамматическому параллелизму, подчеркнутому повторяющимся союзом *иль... иль*. Звуковые повторы в этой части настойчиво автономизируют и выделяют грамматически параллельные образования, также подчеркивая однообразие собственно предложно-падежных форм. В 5 строфе опять действует эффект теневой метафонической рифмы, соединяющей смежные 1–2 (подцепИТ – окостенИТ; оЕи – оЕи) и 3–4 строки (влепИТ – инвалид; влЕ-ИТ – валИТ) и регулярно усиливающей звуковым повтором игру мужеско-женских окончаний.

Тот же эффект синтагматической регулярности создается и однотипностью скобочного метафонического оформления отдельных смежных синтаксически непараллельных строк, качественно контрастирующего:

Иль в лесу под нож злодею  
Попадуся в стороне...

Звуковое развертывание этой части текста то «притормаживает» движение речи, то разгоняет, «подбрасывая и проваливая» стих на «ухабах» метафонии.

Зато в последней строфе первой части, равной предложению, где метафония действует в русле общей тенденции концовки части к преодолению параллелизмов и синтаксическому «закруглению», сильный повтор «вывертываемых» звуковых блоков, причем проходящий через корни слов и динамически ключевые, маргинальные точки в строках, плотно схватывает целую строфу:

Долго ль мне в тоске голодной  
Пост невольный соблюдать  
И телятиной холодной  
Трюфли Яра поминать?

Цепи метафонических повторов дОлго – голОд – хОлод; лОдно – лАтин – лОдно; дОл – лОд – люд – тел(Ат) – лОд – т-У-л, связывающие преимущественно корневые морфемы, являются здесь наиболее важным фактором объединения. «Закругляющее» движение поддерживают повторы конечных, словоизменительных и словообразовательных, сегментов лО-ной – Олный – лА—ной; тино – инат. Этим согласованным действием закрывающих синтагматических структур композиционно завершается первая сюжетная часть стихотворения. Риторический вопрос, однако, ставит скорее многоточие, чем точку, преодолевая автосемантическую первую часть.

Звуковое строение второй части также не изолировано от концовки первой: ряд  $\delta\text{Ол} - \text{лОд} - \text{люд} - \text{тел}(\text{Ат}) - \text{лОд} - \text{т-У-л}$  подхватывается  $\text{тОл} - \delta\text{Ел}$ , метафонически опрокидывающим основные его звенья и возвращающим к Долго ль...: **То ли дело быть на месте / По Мясницкой** (опять подхват) *разъезжать*... Дальше – жесткая спайка со звуковым преобразованием внутри строки: *о деревне, о невесте на досуге помышлять*... (*Евне – невЕ*, на фоне политонического ассонанса оЕЕе – оЕЕе) – и мощная паронимическая пара **рюмка рома**, где эквифонически соотнесенные звуковые блоки построены на высокочувствительных согласных и ударных межконсонантных гласных (это едва ли не самое яркое и мажорное звуковое «пятно» стихотворения).

Отсюда уже идет интенсивная подготовка последнего слова части (*дома*), где сходятся две звуковые линии предшествующих слов, создаваемых (1) повтором открытого  $\delta$ -/ $t$ -образной фоносиллабемы – в начале слов и (2) повтором  $m$ -образной фоносиллабемы, подготовленного также предшествующими тавтограммами: *могил – мороз – месте – Мясницкой* – и цепью финальных, в частности рифмообразующих, повторов: *верхом – пешком – копытом – колесом – размытом – разобраным мостом – шлагбаум*, наконец *рома*:

**То ли дело рюмка рома,**  
**Ночью сон,** поутру чай;  
**То ли дело,** братцы, **дома!**..

*Дома* – «жирная точка». Звуковая организация второй части «работает» на «сгущение» связей, на общее сведение их к финальному ключевому слову, на создание эффекта абсолютной синтагматической завершенности, исчерпанности энергии движения, благодаря которому «недостающая» последняя строка ожидается лишь как малозначимое послесловие<sup>1</sup>.

Теперь обратимся к стилистической семантике и, наконец, сюжету стихотворения.

<sup>1</sup> Ср. вариации Б.Пастернака на пушкинскую звуковую тему, развивающие символику дома: **Скромный дом**, но **рюмка рому** / И набросков **черный грог**, / И взамен **камор хомы**, / И на **чердаке чертог** (Художник). К.Ф. Тарановский рассматривает эту строфу как яркий пример пастернаковских «параномасий», выделяя повторы отдельных звуков и «пучков согласных» [Тарановский, 2000, с.212-213].

Перед нами – одно из большого ряда «дорожных» стихотворений Пушкина. Будучи одним из важнейших способов существования для лирического героя, дорога предстает в этом стихотворении, при первом приближении, как нежелательное, как «дурная бесконечность», бессмысленное, «безопорное» движение, исход которого – только нелепая смерть, тупик. Это – первый, наиболее яркий смысловой ракурс стихотворения. В самом деле, на пути, где «только версты полосаты попадаются одне», Пушкин не находит того, что находит, например, Гоголь. Векторное движение само по себе для Пушкина губительно. В отличие от Лермонтова, не бежит он «из городов нищий», и *пустыня* (она же – *степь*<sup>1</sup>) для него не прибежище и не убежище, а скорее область, либо не тронутая, либо оставленная Творцом, это «пустыня мрачная» покинутости или потерянности человека, томимого «духовной жаждою», а с другой стороны – та область, где человек лицом к лицу сталкивается с силами, воплощающими абсолютные начала мира.

В «Дорожных жалобах» нет упоминания *пустыни/степи*, хотя их атрибутика, несомненно, представлена в семантике текста, нет и *бесов* (хотя вспомним: *Что так жалобно поют?..*, да и мотив: *В поле бес нас водит, видно...* – прослеживается в стихотворении). *Пустыня, бесы* – это слишком серьезно для строф, писанных в подчеркнуто шутилом тоне, легко объяснимом: «жалобная жалоба» унизительна, это жалоба рабская. Но жалоба шутилая, даже если порой превращается в «кромешный юмор», очистительна и преодолевает беду.

Обратим внимание, какими стилистически окрашенными средствами, преимущественно в первой части текста, создается этот легкий, шутилый тон, обеспечивающий авторскую самоиронию. Во многом этот тон складывается из употребления стилистически просторечных элементов, часто в порядке нарастания просторечной семантики: (1) лексических – *подцепит, влепит, околею*; (2) морфологических – форм единственного числа *под копытом, под колесом*, формы постфикса *попадуся*; (3) синтаксических – тяготеющих к эмоциональной разговорности коротких перечислительных конструкций с *то... то...: То в кибитке,*

<sup>1</sup> *Пустыня* и *пустынный*, безраздельно доминируя в раннем творчестве Пушкина и сохраняя свою влияние в позднем, если не считать некоторых контекстов «Руслана и Людмилы», начинает синонимизироваться со *степь* лишь с «Подражаний Корану» (1824): *Иссяк и засохнул в пустыне безводной, / Давно занесенный песками степей* (Подражания Корану, IX), в основном оставаясь с ним в отношениях дополнительной дистрибуции и редко сближаясь в одном контексте (ср. «Цыганы», «Анчар» и некот. др.).

*то верхом, / То в телеге, то в карете...* Если вернуться к словоупотреблению (1) – то самое «забавное» здесь – комический алогизм, где стационарный зритель, да еще конкретизированный как *непроворный инвалид* (т. е. отставник, «недееспособный к службе за увечьем, ранами, дряхлостью», по В. Далю), оказывается в одном ряду с неотвратимыми природными явлениями и стихийными бедствиями: *чума, мороз* и – *непроворный инвалид*. Плюс к тому, иноязычные *шлагбаум* и *инвалид* помещаются здесь в среду сугубо русских по происхождению слов. Само же слово *шлагбаум* выполняет и очевидную звукоизобразительную функцию, в духе разговорного каламбура. Речь идет об ударе, даже «влеплении» *в лоб* – и вот: *шлагБАУМ!* Это (4) изобразительное фонетическое средство.

И весь этот непринужденный и шуточный тон – на фоне сквозного мотива смерти и «дурной бесконечности» пути, что уже само по себе создает напряжение и обуславливает, на определенном уровне, драматизм текста.

Двойственность отношения говорящего к предмету речи в первой части стихотворения не скрыта (потому мы смеемся и одновременно знаем, что вряд ли автор относится к такой смерти легко). Она подчеркивается выбором противоречивой речевой позиции говорящего, усиливающей модальный конфликт. Перед нами не чисто бытовая речь, пусть даже в шутку о вовсе не шуточных вещах. План быта и план бытия, столь ощутимые Пушкиным в судьбе каждого героя, в своей судьбе как поэта, в судьбе народа (в бытовой ипостаси – толпы) находят здесь отражение в известной стилистической двуплановости текста в целом. Небрежно-разговорные речевые формы и приемы «укладываются» в совершенно контрастный для них синтаксический «каркас». Первая часть стихотворения сцеплена (до 5-й строфы) повторяющимся союзом *иль* – подчеркнуто книжным, поэтически, риторически окрашенным союзом, в отличие от общеупотребительного *или*; то же касается и книжно-поэтической частицы *ль* на фоне более нейтрального *ли* в крайних строфах первой части.

В русле контрастного соположения разностилевых элементов «высокий» план речевой позиции говорящего поддерживается тем, что среди бравурно-небрежных оборотов и интонаций появляются отдельные «сигналы» судьбы и мира высших ценностей – это «высокие» выражения, поэтизмы, отмеченные модальностью

важности, через которые как бы вечность проникает в этот обыденный монолог: *отческие могилы* (хотя рядом – *наследственная берлога*), *каменья* (вместо *камни*).

Если рассматривать текст в рамках общей структуры коммуникативной ситуации (т. е. структуры «говорящий – предмет речи и контекст – слушающий»), то речь построена как монолог одиноко рассуждающего человека, «про себя» усмехающегося по поводу нелепости собственной судьбы.

Но как соотношен автор-говорящий с конструируемым пространством?

Поначалу о местоположении автора вообще трудно судить: то ли он в момент речи (1) находится в дороге, то ли он (2) остановился в пути, то ли (3) рассуждает, уже находясь «на месте». Случай 3 дает два варианта, в зависимости от того, выступает ли дом промежуточной (3а) или конечной (3б) точкой в траектории движения. Использованное в названии стихотворения словосочетание позволяет рассматривать семантику определения-прилагательного как принципиально двойственную: *дорожные жалобы* – это и «жалобы в дороге» и «жалобы на дорогу» (ср. подобное различие семантики прилагательных, например, в сочетаниях *домашнее задание* и *домашний очаг*). По ходу развертывания стихотворения эти значения борются в сознании читателя, то усиливая, то ослабляя свою актуальность.

Итак, пока речь идет только о дороге – это и «жалобы на дорогу» (неизвестно где, а это случаи 1, 2, 3а), и «жалобы в дороге» (случаи 1, 2). Но едва только речь заходит о Доме – закрадывается надежда, что это уже жалобы не «в дороге», а только «на дорогу», что автор уже *д о м а*, достиг желанного предела и, радуясь этому, говорит: *То ли дело быть на месте... дома*. Это случай 3б. Тогда предшествующее *долго ль мне...* означает лишь, что автор считает путь скитаний пройденным и теперь окончательно водрузился на своем законном и родном *месте*.

И в тот момент, когда мы оказываемся завлечены в эту «ловушку» (3б) сильнее всего, грядет неожиданное: *Ну, пошел же, погоняй!* Мы обескуражены: ведь Пушкин усердно внушал нам, что движение замедляется, и каким торжественно-утешительным финальным аккордом звучит: *...дома!* Последняя строка, кажется, ничего не могла уже изменить, однако теперь все, что говорилось о доме – исчезло как дым, и вновь реальна – только дорога, все остальное – лишь пространство воображения. Если считать *дóма* относимым исключительно к пространству мечты, то верными оказываются версии размышления в движении (1) и остановки в пути

(2). В этом случае дом резко отдаляется, однако движение в его направлении еще возможно. Если же считать дом достигнутым, но лишь временным прибежищем (3а), то итоговый поворот означает не что иное, как бегство из дома. Это смысловая точка, которая заставляет принципиально пересмотреть сюжет и переоценить составляющие сюжетного пространства. В свете этого прочтения оказываются возможны и такие версии 1 и 2, когда автор, задумавшись о доме и прельстившись мечтами о нем, резко порывает с пространством самой мечты ради губительной, но теперь единственно манящей реальности – дороги без конца.

А ведь как ощутимы были яркие и успокоительные детали жизни Дома: *Мясницкая*, приятный досуг и заманчивые планы, *рюмка рома!*.. Мы уже почти поверили в прочность и реальность этой картины. Более того, она приобрела личный для нас характер. Если в первой части стихотворения Пушкин все говорил: «мне... мне...», то во второй части, в результате использования инфинитивных конструкций субъект как бы растворяется в собственной мечте, и она становится уже мечтой и реальностью читателя; иными словами, субъект речи приобретает обобщенный характер, расширяется, вовлекая в свой круг и читателя. Этот эффект еще сильнее оттого, что предпоследним словом «домашней» части прозвучало обращение автора не к участнику «дорожного действия» (ямщику, как в последней строке), а к мыслимым (в случаях 1, 2) или даже реальным (в случаях 3а и 3б) адресатам – к домашнему кругу, друзьям и родным, к читателям: *братцы!*

На протяжении всего стихотворения очевидна пассивность лирического субъекта (нигде *я*, везде *мне*, лишь относительная активность – в определенно-личном *попадуся*, где возвратность, однако, по-прежнему представляет субъект совершенно зависимым). Казалось бы, личная воля автора должна была бы проявиться в стремлении к дому, но прежде она была абсолютно нейтрализована инфинитивными конструкциями. Зато теперь, в последней строке, голос автора впервые становится конкретен, обращен императивом к определенному лицу, и от зависимого положения не остается следа.

Итак, только что дом был общей радостью, и вот бездомье стало общей бедой, общей судьбой – читателя и автора; и опять – одиночество дороги, но одновременно – перспектива, даль, потерянная было «на месте». Сперва – шутили, потом предались мечтам и, убаюканные ими, вдруг очнулись, и движение – в самый

момент завершения текста – возобновилось с новой силой. Здесь впервые в тексте – повеление, императив. Здесь совершенно новый адресат – кучер, ямщик, человек дороги (а вовсе не мы, те, что уже по-домашнему названы «братцы»!). Вместо «счастливого финала» – совершенно новый поворот: мощный импульс, порыв, и – в путь. Ясно только, что сюжет не исчерпан и не может быть исчерпан. Текст завершен лишь тем, что он не может быть завершен. Это создает одновременное ощущение и законченности, и перспективы. С появлением последней строки стихотворения произошло что-то, что заставляет нас переоценить сказанное ранее, и смысл стихотворения теперь предстает уже другим – более противоречивым и более емким. Из одной, относительно простой смысловой плоскости текста мы, совершая смысловое «открытие», выходим в мир многомерный, созданный пересечением и взаимодействием нескольких смысловых и конструктивно-речевых плоскостей – тот мир многозначности как целого, который всегда и создает настоящее искусство.

Куда этот новый путь? Откуда? И как понимать теперь все, сказанное поэтом раньше и, казалось бы, еще до окончания текста понятое нами? Последняя строка не отменяет сказанное прежде, однако в ней опять не хватает указания на то, куда велит герой погонять лошадей – то ли к дому, то ли в «бездомное» пространство дороги. Наконец, неясно, изменилось ли отношение автора к дороге, явно выраженное в первой части.

Если исходить из явно выраженной системы оценок, то дорога действительно в тягость поэту, а единственно желанна жизнь дома, «на месте». В этом случае указанные скрытые смыслы последней фразы, каждый по-своему, будут влиять на понимание сюжета стихотворения, т. е. того, какие сферы смыслового пространства по мере развертывания текста «владеют» героем.

Поэтому, представляя смысл текста в соответствии с типами локализации героя (1, 2, 3а и 3б); направлением пути: к дому (А) или от дома (В); наконец, оценками Дома/Дороги на осях желательности/нежелательности: +/- (Н+/R-) и -/+ (R+/Н-) и реальности/нереальности дома (Нr+ и Нr-), придется дать по крайней мере следующие трактовки смысла сюжета.

1. В судьбе героя реальна только дорога (исключен вариант 3б), смешные жалобы на нее – бесполезны (одновременно при А и В), а главное – мечты о доме

совершенно несбыточны (Hr–). Тогда сюжет, в соответствии с тремя композиционными частями стихотворения, таков:

- бессмысленная и сулящая нелепую смерть *дорога* →
- надежда на обретение *дома*, в мечтах почти уже воплощенная в реальность →
- вновь *дорога* как разоблачение желанной, но мнимой реальности дома, и теперь уже неминуемая смерть впереди.

В таком случае последняя строка – жест отчаяния, а «погоняй» означает лишь, что нужно бежать от несбыточных видений, навсегда распрощаться с надеждой.

2. Герой в состоянии 1 и 2, но дорога, несмотря на трудности пути, ведет не в никуда, не к смерти, а к реальному дому (A). Тогда и дорога, и дом реальны (Hr+), дом желанен (H+/R–) и остается только преодолеть последний, самый томительный отрезок пути. Возможно, герой в состоянии 2 жалуется на дорогу, находясь где-то на почтовой станции, с ее «телятиной холодной», или же скучает в невольном заключении «где-нибудь в карантине», возможно даже в собственной деревне, но не в желанной Москве. Необходимо только добраться до Мясницкой, до Яра с его роскошными *трюфлями*. В таком случае финальная строка означает жест едва ли не последней надежды достичь дома. Тревожная нота этого «оптимистического» варианта сюжета, однако, заключается в том, что так или иначе пока дом неосуществим. Соответствующий вариант сюжета может быть описан так:

- *дорога* с ее бесконечностью и опасностями, ведущая к смерти, →
- *дом* как одновременно мыслимое и реальное →
- *дорога*, ведущая к *дому*, как спасительный путь.

3. Еще один смысл концовки текста вытекает из реальности дома (Hr+) и локализации 3а («герой находится дома, однако временно, и необходимо быстрее отправляться в дорогу») и основан на предположении, что дорога из дома возвращает к дому (это «татьянинский» путь, траектория движения, принципиально важная для Пушкина). При такой локализации героя, когда он уже достиг дома и теперь делится с «братцами» радостями своей спокойной, надежной и уютной «личной жизни», трудно объяснить, куда и зачем он вдруг требует *погонять* (разве что «по Мясницкой», но по ней можно лишь *разъезжать*). Значит, дорога

вынужденная и герой вернется домой. Последняя строка – жест раздражения невольно отправляющегося в дорогу. Соответствующая трактовка сюжетного смысла:

- *дорога* с ее бесконечностью и опасностями →
- реальная обретенность *дома* →
- вынужденная *дорога из дома ради* нового *возвращения домой*.

Упомянутая выше возможность локализации 2 как результата неожиданно «парализованного» движения, остановки на дороге, в «пустом» месте, усугубляет драматизм всех трех перечисленных вариантов сюжета. Остановка в пути сопряжена у Пушкина (см., особенно, соответствующие фрагменты «Метели» и «Капитанской дочки») со встречей лицом к лицу с inferнальными силами, духами гибели и хаоса, с *бесами*, заставляющими сбиться с пути (*Сбились мы, что делать нам?..* в «Бесах»), но также и выводящих потерянного из мира хаоса. *Кони стали* – означает временную потерю жизненных ориентиров. Здесь понятны и неразличимость верха и низа, и непереносимое при этом переворачивание телеги, в результате чего легко погибнуть «на камнях под копытом, на горе под колесом». Возникающий в «Дорожных жалобах» призрак *злодея с ножом в лесу* – тот же самый «пень иль волк», разбойник-оборотень, маячащий («чернеющий») вдали и легко трансформирующийся, например, в беса/разбойника Пугачева. Этим актуализируются сакральные коннотации, связанные со значением бездорожья, абсолютной потерянности, вечной смерти. Тогда последняя строка выражает еще и отчаянную попытку либо вырваться из-под власти сил хаоса, обрета дом и тихое пристанище *среди отческих могил*, либо победить и преобразить хаос на своем пути, как это совершается на уровне сверхсюжета «Капитанской дочки» [см. Векшин, 2001].

4. Но вдруг последняя строка – это решение героя (в положении 1 и 2) миновать дом, оставить мечты о доме и предпочесть дорогу с ее бесконечностью, притом, что сама бесконечность, воплощенная в дороге, – гибельная ли, спасительная ли – желанна (R+/H-)? Тогда последняя строка – или жест безысходности, или жест освобождения, или жест «страшного» выбора. В общем эта версия сюжета представляется так:

- *дорога* с ее бесконечностью и опасностями →

- реальная близость *дома* →
- *дорога, минующая дом*, пусть даже опасная и сулящая смерть.

«Кромешная» версия этого сюжета:

- *дорога* с ее бесконечностью и опасностями, сулящими «неизъяснимы наслажденья» –
- соблазнительное и безысходное однообразие реальной *домашней жизни* –
- *дорога прочь от дома*, пусть даже «беззаконная» и сулящая смерть.

Последнее прочтение создает парадокс «анти-текста» в тексте (не включенного инкрустированием, а имплицированного в сюжетно-речевую ткань произведения), открывающего возможность «опрокидывания» первичной модально-авторской концепции сюжета и кардинальной перестройки авторского отношения к описываемым вещам, семантического пространства текста в целом. Действительно, «входя в текст», нельзя пренебречь «основной», объективно выраженной на уровне лирического героя системой оценок: «–» для дороги и «+» для дома; более того, это – важнейшая модальная плоскость текста; но все же – только одна из плоскостей. А поэтический текст – это объем смысла.

Следует заметить, что возможность выхода за пределы первичной системы авторских оценок и ее пересмотра вытекает не только из локализации 3. Даже безотносительно к локусу героя в описываемом топологическом пространстве, можно считать, что автор, находясь в дороге или остановившись (локусы 1, 2) и мысленно обратившись к дому с его соблазнами, вдруг спохватывается, почти ужаснувшись перспективе домашнего покоя, этой размеренной и оттого не менее однообразной, чем дорога, жизни. Кажется, недаром и синтаксис, и звуковая организация, как мы уже видели, обеспечивают такое объединение и членение речи, которым создаются регулярные синтагматические ряды, образуется даже монотонное, хотя и мажорное течение речи: *О деревне*, | *о невесте...*; *То ли дело* | *рюмка рома*, | *Ночью сон*, | *позутру чай*. А если так, то, по мере рассуждения, герой, поддавшись на некоторое время инерции мысленного живописания перспектив своей домашней жизни, мог вдруг опомниться: бежать, бежать куда угодно, но «только не это». Тогда герой бежит прочь от самого пространства своего воображения, мечты, затягивающей его в болотце удобных мыслей о «недвижной» домашней жизни. (Может быть, не

случайно вокалическая последовательность двух заключительных строк образует движение отталкивания: О Е А **Оа** / У О – **оА**.) Значит, с учетом перемещения автора из реального пространства в воображаемое и обратно в реальное, уже не зависящего от того, где топологически локализован герой, финальная фраза может означать семантический жест отрезвления, возвращения к реальности: «Меня одурманили и убаюкали мечты и нелепые соблазны, прочь от них в реальность дороги-судьбы». Тогда возможно, что герой вымещает недовольство собой на ямщике или кучере (стоящем, остановившемся или слишком медленно едущем), потому и звучит этот почти грубый и отчаянный окрик – и ему, и самому себе: Ну, **пошел же, погоняй!**..

Предпочтение «безумной смерти» вне дома размеренной и «правильной» жизни в доме – характерная сюжетная линия многих пушкинских текстов. «Беззаконная» радость пустыни, «дикое совершенство» «родимых песен» (ср.: *Что-то слышится родное В долгих песнях ямщика...*), живые мертвецы, славящие «царствие Чумы», «пир чудовищный» не желающих возвращаться в свои дома, наконец – *Есть упоение в бою, и бездны мрачной на краю... и в дуновении Чумы* (ср.: *Иль чума меня подцепит...* и пребывание *где-нибудь в карантине*). А сам юмор «Дорожных жалоб» по поводу «всего, что гибелью грозит» – не есть ли тот дерзкий, мрачный и «беззаконный» юмор «Пира во время Чумы»?..

Таким образом, художественный сверхсмысл последней части-строки как семантически синтезирующей позволяет совмещать в себе диаметрально различные смыслы и провоцирует одновременно столь различные, даже противоположные толкованию текста в целом. На этом уровне толкования снимается категоричность и однозначность оценок Н+/R– и Н+/R–. Вопросы: любит или не любит Пушкин дорогу или что он предпочитает – оказываются по существу неправильными. Нет вещей, о которых Пушкин писал бы, в то же время не дорожа ими. Есть разные дороги, и в них Пушкин вкладывает разный ценностный смысл. Есть по-разному предстающий «дом», и так же разнится его ценностный смысл. Иначе говоря, ключевые символы текста – дом и дорога – предстают как принципиально многозначные, смысл которых предполагает внутреннюю иерархию смыслов.

Искусство, любовь и вера несут свободу. Поэтому выбор искусства всегда не «одно из двух», а тот пресуществляющий сущее сверхсмысл, синтезирующий противоположности, преодолевающий и примиряющий их. Наиболее важным для

Пушкина оказывается не дорога и не дом сами по себе, но то движение, внутренняя перспектива, которую открывает та или иная ценность.

Финал стихотворения «Дорожные жалобы», преломляя и преображая все предшествующие последней строке смыслы и оценки, как раз и возводит нас к тому сверхсмыслу, той абсолютной данности, которая соединяет в себе дорогу и дом как вещи неразрывные и абсолютно слившиеся в перспективе судьбы. Эта «открытая» концовка в силу своей многозначности одновременно и завершает все подсюжеты стихотворения, и примиряет их между собой, сводя воедино все смысловые и оценочные плоскости текста.

Пережив в 1824 г. мучительный творческий кризис – кризис романтического «кумиротворения», Пушкин навсегда отказался от взгляда на жизнь как систему некоторых «готовых» ценностей. Ведь всякое слово – будь то свобода или поэзия, любовь, дружба – по крайней мере «двулично»; поэт не имеет права пойти, подобно Ленскому, на поводу у этих одурманивающих слов и понятий, возведенных в идеал. Всякая зависимость от результата и цели, всего готового и заранее определенного – гибельны для художника (недаром толпа требует от поэта вести ее к цели, учить, исправлять, тем самым пытаясь избавиться от власти его мучительных для сердца слов и подчинить поэта власти «печного горшка»). Спасительны – только движение, только путь и прозреваемая «свободная даль» творческого и нравственного постижения мира.

И чем ближе Пушкин-реалист подходит к постижению некоторой высшей жизненной ценности, тем важнее оказывается для него увидеть ее изнанку, ее чреватое тупиками «обманное» бытие, чтобы не превратить живую и «животворящую» – а потому вечно противоречивую – ценность в мертвый и застывший кумир. Пушкин последовательно и даже дерзко отыскивает «изнаночные» стороны вещей, о которых он говорит, добиваясь того, что из противоречий складывается примиряющая их судьба и вечность. Ведь осознание абсолютного величия смерти заставляет понимать, что, например, и перспективы поэтической славы, и банальный (но пожитейски счастливый) финал судьбы Ленского в статусе рогача и «деревенского старожилы», и не прозвучавший «животворящий глас» теперь навечно уравниваются и соединены. Кстати, картины несостоявшейся «домашней жизни» Ленского даже по способу изображения очень напоминают «домашние» строфы «Дорожных

жалоб». Только на сюжетной поверхности стихотворения домашняя жизнь оценивалась как несомненное благо, а в «Евгении Онегине» описывается с иронией, вполне симметрично иронии по поводу «дорожной смерти» в рассматриваемом стихотворении. Значит, «изнаночная сторона» дома так же легко провоцирует ее ироничное освещение.

Дом – великое искомое едва ли не всей поэзии и самой жизни Пушкина [см. Лотман, 1981, с. 198]. Но чем сильнее владеет Пушкиным эта ценность, тем сильнее оспаривается она, «проверяется на прочность» и вовсе не уничтожается, а утверждается в своей противоположности – в идее Дороги.

Теперь, кажется, мы имеем возможность указать на некоторый абсолютный сюжет «Дорожных жалоб», сверхсюжет стихотворения, фокусирующий и примиряющий в себе все его частные и «несогласные друг с другом» сюжеты. Его формулировка будет построена исходя из композиционного и смыслового членения текста на тезис – антитезис – синтез. Однако и тезис, и антитезис должны быть представлены здесь и в своей «основной», и в своей «изнаночной» части.

Сверхсюжет стихотворения может быть представлен следующим образом:

ДОРОГА как путь, ведущий в тупик бессмысленной смерти, в противовес нормальной жизни /

ДОРОГА как рискованное, безумное, а потому дающее жизнь предприятие

↓

ДОМ и созидание дома как единственная опора и спасение от мировой бессмыслицы, в противовес дороге /

ДОМ как слишком закономерное и ведущее в тупик обывательской замкнутости существование;  
дом как затухание жизни

↓

ВЕЧНОСТЬ как ПУТЬ, становящийся ДОМОМ,  
несущий в себе дом /

ВЕЧНОСТЬ как ДОМ, становящийся ПУТЕМ,  
несущий в себе путь /

СУДЬБА как ЦЕЛОЕ, как область  
примирения противоречий.

Последняя строка – тот сверхсюжетный шаг, который преобразует смысл предыдущих шагов и дает основания видеть в нем всеобъемлющий смысловой

синтез стихотворения. Одновременно ни один из организующих текст сюжетов формально не становится доминирующим, ни одна из точек зрения не побеждает другую, ни одна из частей смыслового пространства не «забирает» себе героя целиком. Именно здесь, переходом на уровень сверхсюжета, формируется сложная иерархическая аксиология Пушкина.

«Слащавая всеприемлемость для Пушкина не характерна» [Томашевский, 1990, с. 71]; избранные в рамках поверхностных сюжетов и противоречащие друг другу жизненные ценности не соединяются в одной плоскости и не предпочитают одна другой, но утверждаются как неотъемлемые части судьбы автора; создается ситуация конверсивного принесения в жертву одной ценности ради другой и в итоге принесения в жертву обеих ценностей ради бесконечного пути, пути жертвенного участия, открывающего герою и всему, что становится его судьбой, спасение перед лицом вечности <sup>1</sup>.

Потому-то герой и обладает жизнью, что способен перемещаться «вертикально», совершая путь жертвенного духовного восхождения, а «играющий», опрокидывающий утилитарную логику текст несет животворящую силу, дающую свободу и радость ничем не стесненного овладения жизнью в ее противоречивой целостности и победы языка над небытием.

## ВЫВОДЫ

Строение звуковой последовательности воздействует на формирование семантики текста и направляет его. Факторы линейно-жестовой и репрезентативно-экстериоризирующей индексации-предикации действуют в процессе порождения стихотворного текста, отбора и утверждения речевых вариантов. При этом важнейшим транслятором функций звукового повтора в область сюжетной и в целом семантической организации стихотворения является синтаксис.

Наблюдая за процессом отбора вариантов при создании стихотворения у Пушкина, видишь, как теснят друг друга попеременно смыслы и слова и как из этой борьбы вырастает нечто новое, не предсказанное и не предписанное началом, но

---

<sup>1</sup> В этом смысле значительна и следующая формулировка Б.В. Томашевского: «Пушкин... в своем творчестве осуществил преодоление морально оценочных границ между добродетелью и пороком» [Томашевский, 1990, с. 72].

вырастающее из фиксируемых исходными вариантами рукописи ключевых звуковых жестов и поэтических пропозиций.

Осознанное художником как законченное, поэтическое произведение, есть момент преодоления раздельности, момент достижения равновесия и синтеза двух полюсов существования – предикативной пластики (линий, изгибов) души и речи, с одной стороны, и системы актантных точек – слов и вещей как «действующих лиц», с другой. В процессе творчества прямо или опосредованно точки соединяются звукоассоциативными линиями, ребра – плоскостями. Линии и плоскости текста, образуемые звуковым повтором, становятся здесь линиями и плоскостями смысла, который реализуется как движение, переход, преодоление границ между словами/вещами, как наведение мостов между опорами-актантами с помощью многоуровневой системы предикаций.

Процесс создания текста проявляется как непрерывная реализация некоторого доминантного принципа текстообразования (очевидно, бессознательно предпочитаемого), который воплощается, в частности, техникой звуковой организации. В качестве определяющих в процессе порождения стихотворения у Пушкина выступают линейно- и системно-доминантная стратегии текстообразования, где звуковой повтор играет разную роль. В первом случае он возникает, обычно на самой ранней стадии, как элемент эмбриональной поэтической предикации, как звуковой субстрат отправного ритмико-синтаксического жеста, задающего лейтмотив и направление дальнейшей переработки и развертывания текста. Во втором случае он действует как средство объединения речевых единиц в рамках первичной поэтической пропозиции, с последующей ее речевой реализацией в той или иной модели речевой последовательности, поиск которой он также во многом задает.

Изобразительные возможности звукового повтора вытекают прежде всего из его структурных синтагматических особенностей, они связаны с характером взаимодействия открытых и закрытых рядов текста, основное предназначение которых – через синтаксис и синтагматику слова обеспечивать «разгоны» и «торможения» в развертывании речи. Непосредственная звукоизобразительность проявляется эпизодически и не является для звуковой организации функционально определяющим началом.

Активную роль в тексте играет способность символа составлять центр вербальной звукоассоциативной сети, хранимой языковым сознанием автора как носителя культуры. Так, звуковая «энергетика» символа *ворон* позволяет устанавливать его актуальные символические связи, а звуковые контрасты и соположения оказывают влияние на формирование актантной модели текста – композиции его предметов и персонажей. Имена, ассоциированные с символом в звуковом отношении (*ворон – воронья; ворон – сокол; кобылка – хозяйка; обед – убит* и др.) образуют семантически актуализируемую систему со- и противоположений.

Эквифонические и метафонические звуковые структуры реализуют свою противопоставленность в тексте во взаимодействии с другими уровнями речевой организации произведения, через синтагматику слова, предложения, строение актуально-синтаксических и стиховых единств. Такое взаимодействие наблюдаем в организации стихотворения Пушкина «Дорожные жалобы», где метафония, организуя регулярные синтагматические целые, не создает существенных «торможений», а напротив, работает на усиление действия открытых структур, которые, в свою очередь, непосредственно поддерживает эквифония. Открытость ряда оказывается сильнее даже там, где другими средствами (в том числе структурой звукового стяжения-суммирования в слове *дома*) создается ожидание завершенности, резко преодолеваемое последней строкой, вновь организованной как открытая последовательность.

Так звуковая организация, консолидируя и членя речевую последовательность, выступая как предидирующее экстрасегментное средство, оказывается фактором композиционной организации произведения, а опосредованно – способом формирования его сюжетного пространства и семантического пространства текста в целом. Звуковой повтор перераспределяет синтагматические связи текста, а вследствие этого модифицирует парадигматику, направляет «лепку смысла», в конечном итоге давая возможность оформить творимый текст как открытое, устремленное за пределы самого себя смысловое пластическое целое.

## **Заключение**

Догадка современной философии языка о том, что в случае звуковых повторов говорящий и пишущий вовлекаются в некий альтернативный способ языкового существования, что логика звуковой организации текста, прежде всего поэтического, выступает своеобразным выражением самопреодолевающей силы языка, едва ли не саморазрушительной анти-логики, альтернативной семиотики

с узаконенным разрывом планов выражения и содержания, означающего и означаемого, – небеспопченна. Подавленный утилитарностью, «обезличенный» социально-адаптивной прагматикой «практический язык», как только звуковые ассоциации и звуковые повторы набирают самостоятельную организующую силу, начинает и в самом деле действовать в «нетипичном» ключе. «Телесность» слова здесь соединяется с его бесконечной «разомкнутостью», перспективой действия в данный момент ради данного человека, чему служит принципиальная вариативность и варьируемость знака и знаковой цепи.

Считать, что инструментарий лингвистического мышления не способен прояснить хотя бы некоторые стороны механизма звуковых повторений как источника текстообразования, – значит отдать область фоностилистики текста, композиционной и функциональной фоники письменной речи, на откуп, в лучшем случае, «метафизической» литературной критике. «Исчезновение» языковой формы при сохранении языковой материи, ее способность к бесконечной и разрушающей смысл мимикрии – мнимость. Звуковой уровень языка, наиболее независимый от непосредственного смысловыражения, именно в творимом тексте приобретает не роль служебную и не роль «подпевалы» свободному от нее смыслу, а становится основой механизма «поиска смысла», обращенного к внутренней природе человека и приобщающего уникально-личностное автора к уникально-личностному читателя. Такое приобщение не может быть основано на невнятном, нечленораздельном «бормотании» о своем, но обеспечивается актуализацией тех слоев языковой способности, которые обнаруживают в строении языка и «строй души», и строй культуры.

Поэтический текст как, вероятно (если не считать молитвословных текстов), единственный полноценный результат и инструмент смыслопорождения, – не исключение из правил языкового употребления, а концентрат тех наиболее важных, сущностных по отношению к природе человека свойств языка, которые утрачиваются им в других случаях, в силу его социализации и неизбежной стандартизации. Поэтому для лингвистики всегда будет оставаться актуальной задача поиска наиболее гибкой методики анализа средств звуковой организации текста, речевых способов высвобождения звука из-под власти типизированных смыслов, способов возвращения языка к тому, с чего он начался и в чем его основное человеческое, нравственное назначение.

Конечно, поиск адекватного аппарата описания звуковой организации текста сопряжен с неизбежными трудностями. Главная из них – достижение того уровня гибкости в выделении носителей звукового повтора и его функциональной интерпретации, которая бы соответствовала предельно гибкой природе самого объекта. Тем не менее некоторые из них оказываются преодолимыми, если исключается атомизирующее и механически суммирующее звук описание, отклоняются представления об орнаментальном и «аккомпанирующем» назначении звуковых повторов ради уяснения их синтагматических, позиционных характеристик, акцентируются конфигуративная, пластическая сторона повтора, его экстрасегментно-организующая и индексально-экстериоризирующая функции.

Проведенное исследование - попытка вербализовать в научном, лингвистическом дискурсе представления о функциональных «задатках» звукового повтора как средства организации текста, причинах и принципах, на основе его рассмотрения как линейной упорядоченной, роли «цепных реакций», взаимозависимости и взаимодействия единиц синтагматики при порождении и построении текста, делающих его произвольным, мотивированным знаком высшего порядка, внимание было сосредоточено на таком описании звуковых повторов, которое помогало бы в первую очередь уяснить, что же именно является предметом повторения и, в конечном счете, служит простейшим средством текстообразования. Другой стороной исследования были способы звукового ассоциирования речевых единиц в их функциональной перспективе.

У этой работы есть сквозная, любимая автором мысль: с точки зрения звуковой организации текст – не россыпь отдельных элементов, а непрерывность. Поэтому, чтобы понять, как звуковой повтор организует текст, нужно пронаблюдать, что в нем за чем следует, какие комбинации он образует. И еще: смысл не передается звуковым повтором, но восприятие текста и формирование смысла направляется им.

Изложенная в этой работе версия теории звукового повтора – опыт систематизации наблюдений и представлений о фонике («звукописи», «инструментовке», «эвфонии») в рамках единой «слоγοцентрической» модели звуковой организации текста. Рассмотренный материал и полученные результаты говорят о роли слогового строения не только как основной формы существования звуковой материи, но и как начала, определяющего действие специальных звуковых средств и стратегий

текстообразования. Введенное понятие фоновсиллабемы как элементарной звуко-ассоциативной единицы речи, простейшего звена звукового повтора, рассмотрение звуковых построений в двух основных синтагматических формах – эквифонии и метафонии – позволили увидеть в звуковом повторе инструмент гранулирования звуковой материи текста, способ кристаллизации звукового потока, с дальнейшим превращением звуковых гранул текста в его синтагматические и семантические операторы. Это, в свою очередь, дало возможность систематизировать и уточнить смысл таких традиционных понятий теории текста, как аллитерация, ассонанс, рифма, описать фонотактику разнообразных приемов звуковой организации текста, как широко известных, так и малоисследованных, – тавтограммы, звукового растяжения и стяжения слов и словосочетаний, спунеризма, палиндрома; особо, в качестве контурных средств текста, – приемов поэтико-деривационного анализа слова, основанных на импликации и контаминации звуковых форм, – параномазии, анаграммы и др.

Конечно, назвать и классифицировать – задача, всегда чреватая новой догматикой там, где наиболее существен диктат индивидуально-творческого, судьбы говорящего и ее переживаемого момента, того, что составляет индивидуальную «внутреннюю форму текста». Однако объективировать ее, как и вообще воскресить и воспринять, невозможно, минуя синтагматические и композиционные русла «течения смысла», звуковую и ритмико-синтаксическую пластику речи.

Проведенный анализ звуковой организации пушкинских стихотворений в динамике отбора вариантов, наблюдения над соотношением композиционно-звуковой и семантической организации текста позволяет говорить о существовании типичных (по крайней мере, для данного писателя) стратегий порождения текста, выражающихся в типичных способах отбора и предпочтения звуковых форм, активности звукоассоциативных связей символа, определяющей роли взаимодействия открытых и закрытых структур, непосредственно мобилизующих функциональные свойства эквифонии и метафонии в речевой организации стихотворения. Звуковой повтор предстает как инструмент текстообразования, реализующий свою функциональную перспективу не непосредственно (не через иконические, изобразительные свойства, проявляющиеся лишь эпизодически), а опосредованно. Важнейшими трансляторами звуковой организации текста в область смысла выступают морфемно-словообразовательная, лексическая и особенно синтаксическая структура произведения. Благодаря

возможностям членения, объединения и выделения речевых единиц, реализации экстрасегментно-организующей функции, звуковой повтор оказывает существенное влияние на формирование и восприятие композиции текста, организацию его сюжетного пространства, семантического пространства в целом.

Основные выводы этой работы содержатся в заключительных частях глав, и сказанным можно ограничить заключительные обобщения.

Конечно же, установка на обращенность сделанных наблюдений в области фонотактики текста, строевых единиц и приемов звуковой организации к изучению отдельного текста в единстве его речевого строения и смысла не могла быть даже в относительной полноте реализована в рамках данной работы. Изучение жанровых и индивидуально-стилевых различий текстов с точки зрения правил и функций звукового повтора – задача отдельных исследований, многие из которых давно и успешно ведутся и в России, и за рубежом. Но если работа поможет сопоставить используемые методы изучения идиостилей, проверить и уточнить получаемые данные, то она уже имеет смысл. К тому же необходимо дальнейшее сближение фоностилистики художественных и нехудожественных текстов. То особое внимание, которое было уделено звуковой организации пословиц, скороговорок, народно-ярмарочных «пустоговорок», с одной стороны, и технике звукового развертывания текста в стихотворениях А.Пушкина – с другой, возможно, сделает более очевидными формы и функции звуковых приемов как в новейшей поэзии, так и современном народном острословии, практике языковой игры в сферах креативного текстообразования и фразообразования «на заказ».

Дальнейшее фоностилистическое исследование текста, несомненно, потребует более подробного изучения фонетических качеств элементов, образующих фоносиллабему. Необходим более последовательный учет фактора слоговой длины и интонационной позиции близкозвучных элементов текста. Особого внимания заслуживает распределение звуковых повторов на фоне актуально-синтаксической организации высказывания. Если удастся выработать методику объективной регистрации функционального веса звуковых повторов в конкретном тексте, появится возможность проверить и уточнить сделанные наблюдения экспериментальным путем, оценить их с позиций психолингвистики, а также разработать способы формализации правил звукового повтора для автоматической обработки текста.

Если материал и выводы этой работы, став предметом обсуждения, приблизят

к системному изучению и описанию текста с учетом принципов его фонотактики, помогут исследователю и читателю вообще «настроить» слух на восприятие семантики текста через призму его звуковой пластики, то ее цель можно считать достигнутой. Всякий новый шаг на пути исследования иррациональных форм текстообразования с помощью научной логики – и плод заблуждений, и шаг к новым поискам и заблуждениям. И все же «перспективизм», заданный как принцип наблюдения в этой работе, с одной стороны, а с другой – внимание к конкретным, простейшим единицам звукового повтора, формам комбинирования, распределения и ассоциации звуковых элементов в речевой цепи, возможно, помогут наметить путь от звука к смыслу целого текста и в итоге лучше понять человека, движимого словом и творящего слово.