

## МЕТАФОНΙΑ В ЗВУКОВОМ ПОВТОРЕ

(к поэтической морфологии слова)

// Новое литературное обозрение. № 90, 2008. — С.229-250. Публикуется в авторской редакции. © [Г.В.Векшин](#)

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

*Р. Барт. Предисловие к «Мифологиям». Пер. Г.К. Косикова*

### АСИММЕТРИЧНЫЙ ПОВТОР

Стихи, как известно, речь периодическая, и формы соотнесения стиховых периодов составляют основу механизма выработки поэтических смыслов. Не стоит думать, что периодичность — исключительное свойство речи стиховой, но в ней это свойство главное, независимо от того, какие элементы «поэтических уравнений» (Gauthier 1973) в той или иной поэтической традиции становятся определяющими. На фоне множества частных форм соотнесения речевых единиц в рамках параллелизма действует один общий механизм взаимодействия прямого и обращенного повторения. Аналогия в речи — всегда или провокация эха, или провокация «асимметричного» ответа, когда аналогичная форма реализует свою противопологающую направленность.

Приведем рассуждения Аристотеля о двух основных типах слога в III книге его «Риторики»: «Слог может быть либо нанизывающим и непрерывным благодаря союзам, каковы зачины дифирамбов, или сплетенным и подобным <строфам и> антистрофам старых поэтов. Нанизывающий слог — старинный... Я называю его “нанизывающим”, потому что он сам в себе не имеет никакого конца, пока не окончится излагаемый предмет. Он неприятен из-за отсутствия предела, ведь всем хочется видеть конец» (III, 9, 1—2; пер. С.С. Аверинцева) (Аристотель 1978, с. 189). В отличие от другого переводчика, Н. Платоновой, С. Аверинцев использует слово «сплетенный» (*katestrammenê*) вместо возможного «периодический», подчеркивая скорее оппозицию параплазматического и метаплазматического в строении речи, нежели противоположение периодического — непериодическому<sup>1</sup>. В речи период периоду рознь: любой отрезок диалога или текста может быть в известном отношении представлен как соизмеримый с другим, то есть как период, без чего речь в принципе невозможна. Другое дело, что сама периодичность может быть реализована и как дурная бесконечность, и как, по выражению М.К. Мамардашвили, «завершенная гармония» (Мамардашвили 1991).

Предмет обсуждения в этой статье — параллелизм в звуковой организации стиха: это исключительно важный инструмент смыслопорождения для многих поэтических традиций, действующий как средство не столько «изобразительное» (прямое соотнесение звуков и смыслов для стиха — скорее исключение, чем правило), сколько конструктивное: звуковые аналогии и повторы действуют опосредованно, а основными трансляторами, позволяющими звуковой организации стиха стать источником новых смыслов, являются морфемика и синтаксис.

До тех пор, пока речь идет об эхообразных повторах, основанных на звуковом, структурно-слоговом и акцентном параллелизме (далее — повторах *эквифонических*), звуковое сходство становится фактором членения текста лишь там, где звуковой параллелизм регулярно организует маргинальные участки синтагматических единиц (на чем, в частности, основан эффект классической аллитерации или рифмы), а вообще призван выделять участки цепи, не отграничивая их от других, невыделенных. Так, *черный ворон* и *томный голос* (в известном стихотворении А. Блока) ассоциированы уже в

силу их ритмического и структурно-слогового сходства (2/2 2/2 — 2/2 2/2; cVccvc cVcvc), углубляемого сходством субстанционально-звуковым; ср. там же: томный голос — темный морок и т.п. Это плотная звуковая цепь, разрываемая лишь пределами просодически цельнооформленного слова.

Вопрос о звуковых «гранулах» и внутренних «швах» поэтического слова, о распознаваемости и внутренней целостности простейших звуковых («буквенных») конфигураций возникает, таким образом, там, где фактор слогового и/или просодического параллелизма перестает играть самостоятельную роль, а простейшие звенья повтора удерживаются как целое благодаря своей непрерывности и субстанциональному постоянству. Именно такую ситуацию создает *метафония* — звуковая ассоциация отдельных инвертируемых и частично или полностью гетероритмичных звуковых групп: голос — логос, глуп — плугом, ворон — норовить, томный — мутного, объединяемых вокруг единой слогообразующей вершины — гласного, который допускает варьирование. Действующие в таком режиме единицы речевой цепи текста, представляющие собой одновременно звуковое и слоговое единство (оно может нестрого совпадать с границами произносительного слога), мы предлагаем называть *фоносиллабемами*.

По характеру своей внутренней структуры ритмически изоморфные созвучия типа голос — морок мало чем отличаются от рифмы — они предполагают ту же, что и рифма, динамическую интенцию. Но они формируют не конечные, а внутристиховые (как финальные, так и нефинальные в отношении границ слова) рифмообразные ассоциации. Таково, например, стихотворение А. Пушкина (1833):

Колокольчики звенят,  
Барабанчики гремят,  
А люди-то, люди —  
Ой, люшеньки-люли!  
А люди-то, люди  
На цыганочку глядят.

Здесь в соотношении двух первых строк соблюдена полная структурно-слоговая и просодическая аналогия (5/3 2/2 — 5/3 2/2; cvcvcVccvcv ccvcVc), в следующих двух реализуется та же структурная инерция, в русле которой действует эхообразный звуковой повтор (...лЮди... лЮди.../ ...лЮше... лЮли...). Последняя же строфа вначале преодолевает установку на эхообразное повторение, чтобы последним импульсом утвердить ее вновь, таким образом «закругляя» и уравнивая конструкцию в целом: в конце появляется долгожданная, притом «левосторонне укрепленная» рифма (звенят — гремят → глядят), которая вместе с тем гетероритмически ассоциирована «побочным» созвучием с предшествующим финальным люди (глядят — люди) и, уже путем перестановки в созвучии, извлекает из слов «барабанчики» и «колокольчики» — «цыганочку».

Метафонический звуковой повтор в тексте — проявление *обращенного параллелизма*, который подрывает единообразие синтагматической организации, ведет к перестановкам (в частном случае — палиндромного типа) и превращает эти перестановки в систему ритмически непредсказуемых преобразований, выступая как фактор динамизации речи: звуковой ряд стиха в этом случае ощутимо противостоит инерции эхообразного повторения сегментов.

Будучи общеречевым игровым приемом, метафония (в частности, метатеза) как вид звуковой ассоциации (корни — кроны, старость — радость, перфект — префект; обнимать — обмануть и т.п.) преимущественно характерна для поэтической речи, где эффект обманутого ожидания на всех уровнях речевой структуры становится текстообразующим. Важно, однако, что примеры такого рода дает не только книжно-поэтическая традиция, но и фольклор, особенно пословица, которая, по меткому определению В. Даля (см. дефиницию *пóслови* в его словаре), есть как бы творение самого

языка — «собь языка, народной речи», которая «не сочиняется, а рождается сама» (Даль 1882, с. 334):

Каков у хлеба, таков и у дела (лЕ — Ел)\*.

Чужой рот не свои ворота — не затворишь (рОт — рОт — т-Ор).

Суди Бог того, кто обидит кого (дИбо — обИд).

Муж — как бы хлеба нажить, а жена — как бы мужа избить ((а)нажИ — ажен(А)).

Не хочет коза на базар, да ведут за рога (азАр — заро).

Кто ленив, тот и сонлив (ленИ — ондИ).

Кому полтина, а кому ни алтына (олтИн — ниалт).

Кому скоромным куском подавиться — хоть век постись, комара проглотить — подавишься (корОм — комар).

Просят покорно, наступя на горло (нокОрно — панагОр).

Не куплен — не холоп, не закабален — не работник (некУпле(н) — нехолоп — кабалОн — абО-ник).

Метафония может быть рассмотрена как разновидность традиционной метабола. Ср. определение античных риторик (Квинтилиан, IX, 3, 38): «Объединение в одну фигуру ряда видоизмененных повторений Цицилий называет метаолой» (Античные теории, с. 282).

Метафонические отношения между единицами языка и речи — это отношения преобразования, синтагматической асимметрии на фоне общности звукового состава соотносимых элементов, отношения комбинаторного и акцентного варьирования в звуковой цепи, своего рода звуковая (а в функциональной перспективе — семантическая) *метаморфоза*. Такой повтор как бы «опрокидывает» одну часть речевой последовательности в другую, преодолевает размеренность звукового течения, временами тормозя и обращая его вспять и одновременно повышая его непрерывность и плавность. Ритмико-звуковые «пороги», на которых происходит торможение, «закругление» и обращение потока, претендуют на статус выделенных и относительно самостоятельных участков речи — моментов, когда речь как бы завязывается узлами. На этих «узлах» изменяется и определяется звуковое и смысловое направление речевого движения. Таким образом, спор эхообразных и метафонических созвучий образует еще один уровень ритмической структуры текста.

## МЕТАФОНИЯ И РИФМА

Метафония как антипод эхообразного (эквивфонического) звукового повтора, основанного на структурно-слоговом и просодическом параллелизме, особенно ощутима там, где она входит в противоречивое, напряженное соединение с эквивфонией, канонизированной в *рифме* — финальных словесных импульсах стиха, часто служащих «пружиной» звукового развертывания благодаря повышенной способности выступать точками сплетения контрастных «звуковых линий» текста и отправными точками для его дальнейшего звукового и ритмико-синтаксического развертывания (см. об этом: Векшин 1995; 2005). Рифма как прием строфической организации ассоциирует не слова, а строки, соотнося созвучные слова постольку, поскольку они занимают финальное положение в целом стихе. Как разновидность звукового повтора рифма образуется сходным звуковым заполнением сходных ритмических и структурно-слоговых моделей: ритмический стереотип усиливается стереотипом звуковым.

Значимость эквиритмии концовок выражается, в частности, в традиционных запретах на рифмовку слов с различным числом заударных слогов (мужских, женских, дактилических «окончаний»), в оппозиции открытых и закрытых финалей. Установка на эквиритмию/эквивфонию финалей порождает экспрессивный эффект неточной рифмы.

В.М. Жирмунский, предлагая классификацию неточных рифм, советует «особое внимание обратить на явление замены, при котором несоответствия в заударной части слова как бы уравниваются добавочными созвучиями в предударной части», и приводит, в частности, примеры из «Праведного судии» и «Изображения Фелицы» Г.Р. Державина: *свободной* — *богоподобной* (обОд — подО(б); бО — бо — Об); *преступных* — *распутных* (*тУп* — *пУт*). Исследователь отмечает, что «повторяющиеся в рифмовом созвучии согласные не всегда расположены в одинаковом порядке» (Жирмунский 1975, с. 287). Метафонические рифмы считаются нормой лишь там, где охватывают факультативные созвучия, но не затрагивают главных; некоторые из таких рифм, как, например, *волны* — *безмолвны* (*вол-ны* — *олв-ны*), превращаются в клише. Тем не менее к рифме в ее классическом виде такие созвучия могут быть отнесены лишь в той мере, в какой они удовлетворяют ожиданиям фоносиллабического параллелизма. Эквифоническая инерция, в сущности определяющая механизм рифмы (*волны* — *полны*), в паре *волны* — *безмолвны* встречает мощное противодействие: это не разрушение «правильного» сочетания, но именно его подрыв и качественное осложнение путем введения принципиально иного, инверсивного типа соотношения первоэлементов повтора — слогаобразных звуковых групп (фоносиллабем).

Давший общепризнанное, ставшее классическим определение В.М. Жирмунский называет рифмой «звуковой повтор в конце соответствующих ритмических групп (стиха, полустихия, строфы), играющий организующую роль в строфической организации стихотворения», а в широком смысле — «всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» (Жирмунский 1975, с. 246). Но всякому исследователю рифмы, а интуитивно — и всякому носителю языка, конечно, ясно, что речь идет не о любом звуковом повторе, а лишь о таком, где распределение звуков продиктовано слоговой структурой сегмента — почему и актуальна сама проблема «замен», «пополнений», «тождества», «лишних согласных» и т.п. Однако если это обстоятельство не подчеркивается (особенно когда за основу берется бриковское понимание звукового повтора, как это присуще работе В.М. Жирмунского [см. там же, с. 251]), то определение рифмы может показаться относимым и к силлабически неупорядоченному повтору. Следует уточнить: *в основе рифмы лежит слоговой и просодический параллелизм (эквиритмия), усиленный полным или частичным сходством звуков, заполняющих слоговую модель*. При этом эквиритмия в заударной части рифмы, в том числе многосложной, обязательна, а эквиритмия в предударной — факультативна. В мужской открытой рифме эквиритмия захватывает также опорный согласный, а при зиянии — предударный гласный (поэтому *дрова* — *боа* — рифма неточная, или недостаточная, *дрова* — *нова*; *боа* — *Гоа* — точные; *боа* — *Бова* — неточная укрепленная, или компенсированная).

Можно предположить, что «стремительный расцвет новоявленной открыто-закрытой рифмы» в эпоху Маяковского и Сельвинского, когда «закрыто-открытые [рифмы] типа “врага-ураган” сравниваются по употребительности с обычными открытыми типа “врага-тайга” у Пастернака и в “Пугачеве” Есенина и даже превосходят их в полтора-два раза у Маяковского и Асеева и в четыре раза — у молодого Сельвинского» (Гаспаров 1984-I, с. 246), — это свидетельство «логоцентризма»<sup>2</sup>, или, если угодно, «словоцентризма», позволяющего пренебрегать точностью заударного созвучия и переносить внимание на предударные слоги и корневые морфемы, и проявление установки на такое свободное слоговое варьирование (метафонию и метатонию), которое объединяет рифму с неконечными созвучиями, готовя сначала подрыв ее традиционной композиционной функции, а потом и ее упразднение.

Если параллелизм конечного созвучия преодолевается метафонией, как в примере, приведенном Г. Шенгели, *вокзал* — *глаза* (Шенгели 1960, с. 260), — такое созвучие продолжает выполнять ту же композиционную роль, что и обычная рифма, однако на звуковом уровне оно инверсивно подрывает установку на эхообразное соответствие и

начинает выполнять функцию, нетипичную для конечных сегментов рифмованного стиха. Метафонические рифмы, собственно, и не могут количественно «пересилить» эквифоническую рифму и ощущаются на ее фоне как своего рода «аномалия». Зато они усиливают аналитизм созвучия и его способность к семантизации, каждый раз по-новому «развинчивая слово».

Эпентетические согласные в опорном созвучии открытой рифмы (ушла — душа) в этом смысле — продолжение той же игры асимметричных по слоговой структуре финалей. «Кажется, что мужские закрытые (“удар-пар”) и мужские открытые (“труда-руда”) готовы слиться в едином универсальном типе рифмовки с опорным (“удар-труда-видал”)» (там же). Кажется не случайным, что в качестве иллюстрации этих наблюдений М.Л. Гаспарову приводит метафоническую открыто-закрытую рифму: удар — труда (Гаспаров 1984-I, с. 246). Возможность «обращения» рифменного созвучия (как слогового, так и звукового) и соединение принципов метафонии и эквифонии в соотношении финальных слов создают новую ситуацию в истории русской рифмы. Метафонические созвучия удар — одру, удар — орду и т.п., полностью разрушающие эквифонию, кажется, уже невозможны в качестве рифмы. Но орду — одру (открытая) и орду — Помнадур (открыто-закрытая) оказываются в полном соответствии с просодической эстетикой 1920-х годов. Они совмещают метафоническое «выворачивание» звукового ряда со слабой эквифонией (ор-У — о-рУ; дУ — дУ). С другой стороны, в это время оживляются диссонансные рифмовки (солнце — сердие; Гаспаров находит эту рифму еще у поэта XVII века Андрея Белобочко — но у того она была следствием неразвитости ранней русской рифмы), и их распространение происходит на фоне расширения консонантной базы созвучия (повышения консонантной насыщенности рифмуемых слогов, углубления слоговой эквифонии), а также за счет повышения роли предударных гласных (окопное — целокупное в «Стихах о неизвестном солдате» О. Мандельштама, 1937).

Метафоническая рифма не находит своего места в традиционных классификациях. На выделении «перемещенной рифмы» в качестве самостоятельного и важнейшего для современной поэзии типа рифмовки настаивал, однако, Д. Самойлов, замечая в типологии неточных рифм М.Л. Гаспарова два взаимосвязанных недостатка: во-первых, она предусматривает «возможность только единственного соотношения согласных в каждой позиции»; а во-вторых, «не включает... рифмы с перемещением (метатезой)» (Самойлов 1982, с. 47). Кажется, Самойлов лучше многих исследователей стиха ощущал, что «привязка» созвучия к слоговой и ритмической позиции (принцип, эксплуатируемый «классической» рифмой) в звуковой организации текста не абсолютна: ей противостоит возможность ощущать позицию как атрибут субстанционального сходства звуковых элементов в составе силлабических единств. Напомню знаменитые откровения Маяковского<sup>3</sup>: «Рифма связывает строки, поэтому ее материал должен быть еще крепче, чем материал, пошедший на остальные строки. Взяв самые характерные звуки рифмуемого слова “резв”, повторяю множество раз про себя, прислушиваясь ко всем ассоциациям: “рез”, “резв”, “резерв”, “влез”, “врез”, “врезв”, “врезываюсь”. Счастливая рифма найдена» (Маяковский, с. 106—107, шрифтовые выделения мои. — Г.В.). Сознание поэта здесь отыскивает не столько эквифонические «отзвучия» (хотя «эхо-повторный» слой во всех случаях предусмотрен), но слова, в любом порядке собирающие согласные *в*, *р* (*л*) и *з* вокруг гласной *е*. Позицией первостепенной значимости для элемента такого созвучия становится его включенность в повторяемое слогаобразное единство, приобретающее относительную свободу перемещения в пределах слова (а в других случаях — образуемое и на стыке слов) и в отношении его ритмической структуры. В итоге «счастливой рифмой» становится гетероритмичное слово, устанавливающее метафоническое созвучие инициальных фоносиллабем (врез — резв). Любопытно, что Маяковский не приводит сочетание верз, а кроме того, исключает из числа «самых характерных» влиятельный в других случаях начальный согласный, могший привести, например, к рифме презвость — отверзнуть. Зато он не обходит стороной созвучие с

чередованием *р/л резв — влез*, послужившее задолго до этого основой рифмы Василия Майкова, отмеченной А.А. Илюшиным: *отверз — влез*; не возникает также и сочетания *зрев*, — возможно, потому, что во включающих его словах не находится эквивфонического слоя, необходимого для рифмы<sup>4</sup>).

Замечая, что «перемещенные рифмы уже выходят за рамки заударного созвучия», Д. Самойлов считает необходимым, «нарушая стройность классификации, включать в сферу созвучия предударную, опорную согласную, иначе... пришлось бы объяснять рифму “вечер—речи” как усеченную, “катер—карте” как дважды усеченную» (Самойлов 1982, с. 58).

«Стройность классификации» сохраняется до тех пор, пока созвучия представляются целиком покоящимися на эквиритмии. Очевидно, ради сохранения этой стройности М.Л. Гаспаров предпочитает в рифменных созвучиях с метатезами видеть не более чем «частный случай» и даже два явления — «расшатывание» рифмы в заударной позиции и «компенсацию расшатанного созвучия предударными элементами», не придавая особого значения тому, что эти два явления часто осознавались поэтами как одно и что о «широких возможностях» этих рифм «охотно упоминали теоретики и составители литературных манифестов (со времен еще французского постсимволизма)» (Гаспаров 1991, с. 33).

«Широкие возможности» такого рода созвучий, конечно, связаны не столько с типичными для рифмы функциями, сколько с перспективой «уплотнения» звуковой ткани стиха, усиления интеграции рифмы с другими видами повторов. Не случайно метатетическую («палиндромическую») рифму охотно использует народный балаганный стих, где метафония конечных созвучий периодов резко противодействует статусу рифмы как «служанки параллелизма», направляя звуковую игру в русло карнавального «выворачивания» слов и смыслов. Таковы, например, отмеченные многими исследователями рифмы Авраамия Палицына: *прут — труп*; *торг — гора* и т.п.

Среди метафонических, «асимметричных» рифм, если использовать примеры А.А. Илюшина, появляются уже упомянутая рифма Василия Майкова «*отверз—влез*» (возникшая более чем за столетие до аналогичных экспериментов Блока и уж тем более Маяковского), *след—звезд*; *чёрт—Эрот* (Г.Р. Державин), *толст—прост* (И.А. Крылов); *Петербурґ—друґ* (А.И. Полежаев); *мороз—промёрз* (П.П. Ершов). Очевидно, что подобные рифмы существенно и по форме (характеру используемых линейных процедур), и функционально (по глубине созвучия, силе ассоциации) отличаются от часто помещаемых в этот же ряд эпентетических простых рифм: *мечт—свет*; *сон—тёрн*: в последнем случае действует эхоповтор с нарушенной структурно-слоговой эквивалентностью (вставкой согласного), тогда как в первом случае созвучие — целостный «звуковой оборотень».

Метафония совершает своеобразный синтагматический «переворот» в звуковой цепи, и это звуковое «сальто» возможно лишь потому, что его совершает одно, сплошное «звуковое тело» (*Ург—рУг*; *морОз—(р)омОрз* и т.п.), обнаруживающее внутреннюю интегрированность и выделяемое в речевой цепи.

Существенно, что все созвучия, относимые Самойловым к «перемещенным рифмам», содержат обязательный эквивфонический слой — выделим его подчеркиванием: *перс — пресс*, *корт — крот*, *остр — сорт*, *наст — сад*, *ласт — стал*, *викинг — пикник*, *выплеск — триплекс*, *думал — дулам*, *выпялит — выпятил*, *понятно — лейтенанта*, *чисто — случится*, *выселки — высекли*, *холера — горела*, *накате — атаки*, *нами — Пиромани*, *пятились — пятитесь*, *логова — голого*, *молот — толом*, *должно — неотложно* и т. д. Вместе с тем отчетливо видно, что сегменты, подвергаемые метафоническому преобразованию, сохраняют (по крайней мере, в подавляющем большинстве случаев) линейную непрерывность, что создает синтагматический контраст метафонических звеньев по отношению к их эквивфоническому окружению: *викинг — пикник* (*Ик-инг — Ик-ник*); *выплеск — триплекс* (*Ып-леск — Ип-лекс*); *думал — дулам*

(дУ-мал — дУлам), выпялит — выпятил (вЫпя-лит — вЫпя-тил). Очевидно, это основной структурный тип, характерный для женской «метафонической рифмы». В других случаях соединение метафонии и эквифонии не создает жесткого «шва» между фоносиллабемами, однако структурное «выпадение» метафонической фоносиллабемы из эквифонического ряда всегда отчетливо ощущается: холера — горела как женская рифма, очевидно, предпочтительнее мужской холер — горел: чем шире эквифоническое окружение метафоничной фоносиллабемы, тем ярче эффект синтагматического «переворота». Ср. скороговорку, «выламывающую» язык столкновением вариантов с мужским окончанием: Гонец с галер сгорел. «Речевой шок» создается скороговоркой прежде всего за счет сокращения синтагматической дистанции, разделяющей метафоничные фоносиллабемы, на фоне «навязчивой» эквифонии.

Градация явлений, характеризующих сдвиг рифмы от эквифонии к метафонии, может выглядеть так. Сом — кругом (1) — классическая рифма и сильная эквифония, сонм — кругом (2) — эпентезированная рифма и ослабленная эквифония («...у закрытых рифм есть своя интересная специфическая особенность, которую можно назвать терпимостью к лишним согласным звукам, “вклиненным” между ударным гласным и замыкающим согласным» [Илюшин 1978, с. 73]); далее, сонм — вином, а тем более сонм — сном (3), формально оставаясь в пределах эпентезированного созвучия, создают подрыв эквиритмии: слабая эквифония (О-м — Ом; сО-м — с-Ом) «компенсирована» здесь сильной метафонией (сОнм — винОм; сОнм — снОм), при этом ощущение самостоятельности фоносиллабемы, ее своеобразного протеста против роли «служанки параллелизма» (выражение М.Л. Гаспарова — см.: Гаспаров 1984—I, с. 45) — грамматического, просодического параплазма синтагм, стихов — резко возрастает. Последний шаг (4): сонм — с ним (сОнм — снИм), с диссонансом, заменой гласного, — уже чистая метафония, противопоставленная традиционной рифме.

Структура метафонической рифмы требует опоры на минимальное эквифоническое соответствие (копит—тропик; тише—пишите), в частности на двуслоговую вокалическую эквифонию — полифонический ассонанс (в последних примерах — О-и — О-и; И-е — И-е), благодаря чему и устанавливается необходимое напряжение в созвучиях. Эквифонический слой в рифме, хотя бы и ослабленный, все же остается основным. Рифма-диссонанс («рОзы — рИзы») не терпит перестановок слогов: метафоническое рОзы—зОри — еще возможная рифма за счет политонического ассонанса (О-ы — О-и), однако теперь введение диссонанса (рИзы — зОри) — шаг, который окончательно выводит созвучие за пределы рифмы.

Легко заметить, что метафония провоцирует своеобразную слоговую перестройку слова. «Естественная» ритмика слова опирается на органику слогаделения (пускай и неоднозначного): с утра как «су-тра». Метафонические повторы «взламывают» эту ритмику и подчеркивают нетождественность слога как произносительного единства и слога (фоносиллабемы) как единства, функционально обусловленного — одновременно звукового и психологического, — во всяком случае, там, где действует звуковой повтор. Так, фоносиллабема ТРА в ряду с утра — нетарда еще не противоречит «естественному» слогаделению (су-тра и не-тар-да), но су-тра и карта — нарушает ожидаемое слогаделение, сохраняя синтагматическое объединение согласных вокруг одной гласной, то есть преодолевает последовательность произносительно-силлабическую ради последовательности «мыслимой», фоносиллабической. Ср. поведение фоносиллабемы в рифме Державина ласточка — касаточка, где происходит своеобразный разрыв слога: ла-сто-чка еще возможно, но ка-сат-оч-ка идет вразрез со слоговым членением, создавая затрудненность восприятия и сосредоточивая внимание на звуковой фактуре слова. Повышенная ощутимость отдельных «гранул» связана с фонетическим строем текста в целом, совмещающим общую «ласковость» и затрудненность.

Принцип сопротивления звуковой инерции путем метатезы становится структурообразующим для жанра скороговорки (см. подробнее: Векшин 2006). Так,

скороговорка Осип орет, Архип не отстаёт — кто кого переврет: Осип охрип, Архип осип — использует как скрытую (Осип — орОт; Осип — ох-Ип), так и прямую словесную метатонию (Осип — осИп), при метафонической перестановке в другой, уже эквиритмичной паре «охрИп — архИп», где вся конструкция еще осложняется грамматическим хиазмом звуковых ассоциатов: «Осип охрип — Архип осип». Скороговорка, очевидно — не только состязательное испытание артикуляторного аппарата, но и испытание сознания на способность поэтически мыслить и структурировать слово, являющуюся и условием овладения «затрудненным», звуковым рядом, построенным по правилам поэтического искусства.

Подрыв слога деления при метафонии, по-своему деструктивный в отношении слова как произносительного «стереотипа», вместе с тем никогда не направлен против слога — хотя бы уже потому, что никогда не превращает один слог в два, не разрушает его как монокульминативное целое, «собранное» вокруг сонорных вершин, — при этом «опознавание речи может происходить не только по спектрам, но и по слоговым ансамблям» (Жинкин 1998, с. 81). Звуковой повтор, преодолевая власть «эха», демонстрирует свою способность влиять на силу и слабость слоговых объединений, образовывать дополнительные силлабические «спайки» и разрывы, перераспределять степень сплоченности сегментных единиц в составе суперсегментных, перестраивать восприятие звукового потока. Метафонические звуковые соответствия в повторе, в частности — рифменном, усиливают эффект синтагматической консолидации слога как звукового и просодического единства с перспективой использования слогаобразных звуковых групп и комплексов для формирования альтернативной, поэтической морфологии слова и текста в целом.

## МЕТАФОНΙΑ В НЕКАНОНИЗИРОВАННЫХ ПОВТОРАХ

Р. Якобсон, анализируя в работе «Лингвистика и поэтика» структуру стихотворения Э. По «Ворон», обратил внимание на первую строчку последней строфы:

And the Raven, never flitting, still is sitting — still is sitting  
On the pallid bust of Pallas just above my chamber door;  
And his eyes have all the seeming of a Demon that is dreaming,  
And the lamp-light o'er him streaming throws his shadow on the floor;  
And my soul from out that shadow that lies floating on the floor  
Shall be lifted — nevermore!

— и прокомментировал ее так: «аллитерации... образуют параномастическую цепочку: /sti.../ — /sit.../ — /sti.../ — /sit.../. Инвариантность этой группы особенно подчеркивается варьированием ее порядка» (Якобсон 1975; ср.: Якобсон 1985, с. 30—31; курсив мой. — Г.В.)<sup>5</sup>. Вариативность, метатетическое преобразование выделяемой компактной консонантно-вокалической группы, таким образом, представляется значимым структурным признаком, который позволяет видеть в строке реализацию инвариантной конструктивной звуковой единицы поэтического текста. В данном случае такой единицей выступает фonosиллабема STI.

Именно ощущение слова в его фonosиллабических компонентах (концентрирующих повторяемые согласные вокруг слогаобразующих вершин) позволило Эдгару По построить все стихотворение на одной главной, сквозной метафонической ассоциации: rAven — nevEr(more). В строке «And the **Raven, never flitting, still is sitting — still is sitting**» двуконсонантная фonosиллабема sti не исключает и параллельного вычленения одноконсонантных монослогов, образующих метафонические цепочки: 1) it|ti — ti — it|ti — ti — it|ti; 2) s-I — Is — sI — s-I — Is — sI, распространяемую далее на his... seeming... is dreaming... him streaming... his shadow on the floor (Is — sE — Is — s-E — Is), где от последнего floor протягивается новая эквифоническая цепь к «soul from... floating on the



float» на основе ассонирующего «о» (с элементами метафонии в floor — soul from — floating — floor), и метафоническим «разворотом» замыкает речь на финальном «Shall be lifted — nevermore!».

Можно предполагать, что механизм контактной инверсии является универсальным для языка средством повышения внутренней спаянности словесных и синтаксических конфигураций. О.А. Крылова показала, что неактуализированные словосочетания с инверсивным словопорядком, в которых «нарушена объективная последовательность главного и зависимого компонентов по отношению друг к другу» и «на препозитивный управляемый компонент падает эмфатическое ударение... в отличие от актуализированных словосочетаний... представляют собой по-прежнему целостную номинативную единицу, “развернутое слово”», и, более того, получают дополнительную стилистическую значимость, обеспечивая «стилизацию фольклорно-поэтического повествования» (Крылова 1992, с. 78— 79). Очевидно, фольклорно-поэтическая традиция сделала такие словосочетания необходимым средством синтаксиса потому, что, будучи внутренне инвертированы, они приобретают повышенную семантическую и просодическую цельность и начинают использоваться как относительно самостоятельные ритмические единицы прозы. Это можно проследить на примере начала рассказа И. Бунина «Ворон»: «*Отец мой / похож был / на ворона*». Возвращение нейтрального порядка слов: «*Мой отец был похож на ворона*» — разрушает эффект повышенной спаянности компонентов словосочетания и устраняет прежде четкое трехчастное ритмическое членение фразы. Синтагматическая целостность инвертированных словосочетаний обеспечивается еще и тем, что они подчеркивают актуально-синтаксическое членение, выступая в роли актуально нечленимых словесных конфигураций: в первом предложении возможна актуализация начального слова: М о й | отец был похож на ворона, но невозможно: \*Отец | мой | похож был на ворона. Такая дислокация неестественна, поскольку слово «мой» не может в этом случае оказаться по другую сторону актуально-синтаксической границы и «притянуть» логическое ударение.

Сходный механизм действует при ощутимой (на фоне эквифонических ожиданий) звуковой инверсии — метатезе. Способствуя синтагматической консолидации созвучия, метафония заявляет о готовности фоносиллабемы и фоносиллабического комплекса (далее мы будем называть его ФК) стать носителями дополнительных семантических функций, открывает перспективу *морфологизации созвучия*.

К постановке вопроса об элементарной конструктивной единице звукового повтора в связи с проблемой «конструкции символов» подводят замечания В.В. Виноградова в работе «К теории литературных стилей». Виноградов указывает на значимость особой, поэтической морфологии слова-символа:

Невыразительность морфологической структуры символов — только мнимая. Ведь границы символов в значительной степени заранее предопределены общей композиционной схемой. Особенно четко это видно в стиховых формах. Кроме того, смысловые переключки, повторения, движение «эмоциональное тож», развитие словесных образов, сцепления и разрывы эвфонической цепи — словом, все эти семантические процессы, давая ключ к композиции произведения, помогают вычленить его простейшие компоненты — символы (Виноградов 1980, с. 246).

Предложение наблюдать «сцепления и разрывы эвфонической цепи» как морфологические признаки символа имплицитно опирается на яркую и точную научную метафору, вводящую представление о сплошном, непрерывном характере «эвфонической цепи», где «разрывы» могут быть ощутимы лишь на фоне крепости, внутренней спаянности других звеньев. Тем важнее, что свои размышления Виноградов сопровождает знаменитым примером из Маяковского, где эксплицирован прием звукового членения слова с помощью метафонических преобразований:

у-  
 лица.  
 Лица  
 у  
догов  
годов  
 рез-  
 че.  
 Че-  
 рез  
 железных коней  
 с окон бегущих домов  
прыгнули первые кубы...  
 (построчная разбивка Маяковского, графические выделения мои.  
 — Г.В.)<sup>6</sup>

В этом отрывке Виноградов усматривает свидетельство того, как «в словесной композиции резко выделяются... особые единицы; они не совпадают с границами слов, они меньше, чем слова, и, во всяком случае, выступают в другом смысловом соотношении морфем, чем созвучные слова» (там же, разрядка моя. — Г.В.).

То, что показателем морфологического членения символа оказываются именно звуковые метаморфозы — метафонические ассоциации, ведущие к семантическим преобразованиям символического знака, — представляется очень важным. Не случайно Виноградов завершает рассуждения о поэтической морфологии символа признанием того, что «после этого возникает множество вопросов — о создании и преобразовании символа, — и среди них в новом свете должен предстать вопрос о тропах и фигурах» (там же).

Идея особой поэтической морфологии, «надстраиваемой» над морфологией нормативной и приводящей к перераспределению семантических связей в структуре слова и в грамматических объединениях слов, оригинально развивалась в работах В.П. Григорьева, предложившего понятие поэтической «квазиморфемы» (см.: Григорьев 1979, с. 291—298). Однако у Григорьева представление о строении звуковой цепи вытекает из доминирующего образа «консонантного корня», внутренне разорванного, прерывного уже в силу резкого функционального размежевания согласных и гласных. В поздних работах Григорьева можно заметить гораздо больший интерес к фактам взаимодействия паронимии и рифмы. В частности, намечаются понятия «горизонтальной рифмы» и «квазирифмы», когда, как в стихотворении Хлебникова «Горные чары», «многие из слов, не вовлеченных в основные четкие звуковые переключки... связаны друг с другом (1) как прямые / корневые повторы или (2) по крайней мере метатезами: *горные* — *гро́мок* — *горе* — *дорóгою*, *верю* — *север* — *суровый*... и др.» (Григорьев 2005, с. 42). И хотя в своих классических работах Григорьев выделяет «метатетический тип» паронимии, исследователь все-таки не обсуждает возможности того, что в подобных случаях паронимическая аттракция сопровождается метатезой, которой принадлежит принципиальная роль в противодействии рифменной эквифонии. Но все же тот факт, что «звуковые переключки» между словами связывают их «по крайней мере метатезами» (там же), для Григорьева, кажется, становился все более значимым.

В несколько ином ключе рассматривает идею поэтической квазиморфемы С.Ф. Гончаренко. Выделяемые им «звукоповторы» в испаноязычной поэзии (в том числе метатетические: «*daban sus aromas todos los amores*», из Антонио Мачадо) «представляют собой преимущественно непрерывные консонантно-вокалические звенья (не случайна и цитата на с. 59 его работы, взятая из «Болдинской осени» Д. Самойлова: «Какая мудрость в каждом сочлененье / Согласной с гласной...»); выделяются даже «односоставные»

квазиморфемы-гласные и одиночные согласные — тоже в качестве квазиморфем (см.: Гончаренко 1988, с. 79). По Гончаренко, существенным свойством квазиморфемы является ее способность сохранять свое окказиональное значение «при перестановках составляющих ее звукобукв, при вклинивании в нее различного рода вставок и даже при редукции ее “аллоквазиморфа” до одной графофонемы» (там же, с. 89). Другое важное наблюдение касается несовпадения и одновременного взаимодействия поэтической квазиморфемы и «морфемы реальной» (там же).

Метафония в корневой игре известна не только современной поэзии. Как прием она, в частности, достаточно демонстративно использована Пушкиным в «Деревне», где на фоне структурно-слогового и ритмико-синтаксического параллелизма контрастно соплагаются ключевые антонимичные слова-концепты «*Барство* — *Рабство*», выделенные начальными прописными:

Здесь **Барство** дикое, без чувства, без закона,  
Присвоило себе насильственной лозой...  
Здесь **Рабство** тощее влачится по **браздам**  
Неумолимого **Владельца**...

То же и в относительно «завуалированных» случаях (при отсутствии прямых морфемных корреляций): «Да здравствуют нежные девы / И юные жены, любившие нас... Да здравствуют музы, да здравствует разум!» («Вакхическая песнь») — и в более простых: «Звенит промерзлый дол, и трескается лед» («Осень (Отрывок)»). В пользу относительной осознанности этих операций свидетельствуют устойчивые ассоциаты, вплоть до «метафонических аллюзий», которые становятся органичной частью интертекстуальных отсылок в целом:

|                                                                                                                   |                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Или над невскими <u>бре</u> гами<br>Я тешусь по ночам <u>ро</u> гами<br>И <u>гре</u> блей удалых <u>гре</u> бцов. | Поутру над ее <u>бре</u> гами <...><br>Любуясь <u>бры</u> згами, <u>го</u> рами<br>И пеной разъяренных вод. |
| Державин, «Фелица»                                                                                                | Пушкин, «Медный всадник»                                                                                    |

В родственном тематическом и лексико-грамматическом контексте державинскую рифму «брегами — рогами» Пушкин, продолжая эксперименты с метафонией, заменяет на «перемещенную» — «брегами — горами», — превращая «рога» в «горы». Ср. также: «И звонкий рог веселой ловли / В пустынных не трубит горах...» — в «Руслане и Людмиле», и там же: «Уж витязь под горой стоит, / Призывный рог, как буря, воет...» — или в поэме «Кавказский пленник»: «Когда же рог луны сребристой / Блеснёт за мрачною горой...»

Игра корневых морфем в «*барство* — *рабство*» и «*рога* — *горы*» в своем предельно рациональном виде представлена конструкциями палиндромов в «Разине» В. Хлебникова (1920):

**Гор рог:**  
**Раб, нежсь жен бар!**  
**Гор рог:**  
**Раб бар!**  
**Бар раб...**

(Интересные примеры и толкования действия этих и подобных однослогов в составе палиндрома см.: Бубнов 2002.)

Поэзия XX века использует метафонический повтор рядом с корневым, подчеркивая рядоположность этих операций и одновременно их «конкурирующее» положение как форм семантического гранулирования слова, двух типов семантизации звуковой фактуры слова — стандартного (общезыкового) и поэтического. Вот как эти два типа семантизации взаимодействуют в стихотворении Б.Л. Пастернака «Дурной сон»:

От зубьев пилотов, от флотских трезубцев,  
От красных зазУБРин каРПАТских зубцов.  
Он двинутся хочет, не может ПРОснутся,  
Не может, засунутый в сон на засов.

И видит еще. Как наЗЕМ огородника,  
Всю ЗЕМлю сравнивали с ЗЕМлей на Стоходе.

В паре «трезУбцев — зубцОв» на фоне метатонического сдвига, действующего как показатель деривационного шага, рядом с корневым актуализируется и фонетически вариативный суффиксальный повтор. Ср. в окончании стихотворения:

Мелькая бинтами в желтке КСЕроформа,  
Уносятся с поезда в поле. Уносятся  
Платформами по снегу в ночь К СЕмафорам.  
Сопят тормоза санитарного поезда.  
И снится, и снится небесному постнику...

Замечательны наблюдения над «метатетическими паронимазиями» у Цветаевой в работе (Зубова 1989, с. 51—55): белорук... белокур; верности... ревности; сонм сомнительных надежд; мужи — вы!.. — Чуть живы мы; не ужиться... унижаться; перемалываюсь... — переламываюсь и др. Принципиальный шаг, сделанный Цветаевой, состоит в усилении аналитического «шва» внутри слова, в последовательном стремлении жестко обнаруживать границы метафоничных фоносиллабем на фоне сопутствующей эквифонии, создавать их резкий, автономизирующий контраст со звуковым контекстом, выделяющий фоносиллабему как структурную единицу. Здесь «хождение по слуху народному» приводит поэта и к отчетливой морфологизации метафонического созвучия. Поэтому совершенно оправданно рассмотрение описываемого феномена в одном ряду с «корневым повтором» и этимологизирующей паронимазией (см. там же, с. 12—51). Ср. применение аналогичного приема у современного автора:

Жил да был один художник,  
хромоного он ходил,  
в разных странах безНАДежных  
и безДЕНежных — один...  
(Б. Кенжеев)

Действительно, семантическое «намагничивание» фоносиллабемы и ФК происходит часто благодаря игре синтагматических совпадений и несовпадений, превращений, «отслоений» фоносиллабемы от морфем — простейших смыслоносителей. Таким образом и создается альтернативная морфология поэтического текста — например, в фольклорных текстах, содержащих корень «вдов», чьи фонетические перестановочные «переозначивания» особенно разнообразны:

Без хозяина двор и сир и вдов.  
На вдовий двор хоть щепку брось.  
От попа кляча не ко двору, от вдовы дочь не по нутру.  
Водою плывучи, что со вдовою живучи.  
Без запросу вдова товар.  
Молодица у старика — ни девка, ни баба, ни вдова.  
У вдовы обычай не девичий.  
Кто вдову изобидит, того Бог ненавидит.  
Горох да репа в поле, а вдова и девка в людях не без обиды.  
Кто любит девушек на мученье души, кто любит вдовушек на спасенье души.

Ясно, что корневая морфема «вдов», то отождествляясь с «вибрирующей» фоносиллабемой ВДО(В), то «опрокидываясь» в зеркале своих лексических оппонентов, претерпевая метатезы и просодические деформации, обнаруживает таким образом свое инобытие в других словах и уже тем самым приобретает художественно-символический статус.

Фоносиллабема — неравномерно актуализируемая «звуковая стопа». Как и слог, а тем более метрическая стопа, она не может считаться единицей языка как такового, а вырабатывается в поэзии как единица языковой способности, операциональная единица, приспособляющая слог (основную единицу речевого потока) к задачам композиции текста. Согласно Н.И. Жинкину, «язык... может быть представлен как таблица дискретных единиц», в то время как «речь... представляет собой непрерывную последовательность слогов» (Жинкин 1998, с. 341) — однако генерирование текста является результатом особого рода умений, поскольку «в языке не содержится правил для формирования текста» (там же). Единицы, средства и правила текстообразования укоренены в языковой способности и имеют операциональную природу. Одним из преимущественно бессознательных инструментов языковой способности при создании поэтического текста выступает звуковой повтор.

Инвариантной единицей фоносиллабемы можно считать постольку, поскольку она способна сохранять относительную самоидентичность, за счет постоянных эквивфонических признаков позволяя ассоциировать комбинаторно и просодически варьируемые сегменты речи. Это происходит там, где текст берет на себя роль «законодателя», установителя «правил игры», воплощенного «языка в себе», «переноса принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации» (Якобсон 1960).

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

Обыденное языковое сознание предпочитает упрощенные и не требующие дополнительного анализа слова эхообразные переключки. Поэтому в общеязыковом плане метафонические ассоциации («злой — зола», «капля — накля», «шутка — штука» и т.п.) по количеству и яркости значительно уступают эквивфоническим. Однако, если судить по материалам «Русского ассоциативного словаря» (РАС 2002), в некоторых ассоциативных гнездах их доля очень существенна, а в отдельных случаях дает явное преобладание. Особенно интересна статья «Зеркало», где перевернутые, «зеркальные» повторы существенно активнее прямых, буквальных. Количественно с большим отрывом здесь лидирует фразеологически обусловленная ассоциация *души*, не дающая созвучия (показатель встречаемости 146), вслед за ней идут: *зеркало* — *отражение* (ра-Е — Ер-а) (36); *зеркало* — *кривое* (33); далее из фонетических ассоциатов следуют: *зеркало* — *круглое* (15); *зеркало* — *треснуло* (11), *треснула*, *треснутое* (+2); *зеркало* — *разбилось*, *разбитое* (8); *зеркало* — *стекло* (7); *зеркало* — *Тарковский* (5), *Тарковского* (+1); *зеркало* — *для героя*; *зеркало* — *разбито*; *зеркало* — *расческа* (3); *зеркало* — *красивое* (2), *красота*

(+1); зеркало – грязное; зеркало – разбить (2). Индекс 1 имеют: зеркало – река, реки (1+1); зеркало – кресло; зеркало – краситься; зеркало – карман; зеркало – круг; зеркало – крупное; зеркало – яркое; зеркало – брызнул; зеркало – резное; зеркало – расческа; зеркало – интерес; зеркало – прозрачное; зеркало – зеленый цвет; зеркало – коверкало; зеркало – ключ; зеркало – колется; зеркало – раскололось; зеркало – сказка Пушкина; зеркало – разглядывать; зеркало – рассказало. Здесь примечательны наименее мотивированные с точки зрения семантики и синтактики знаковые сближения: зеркало – брызнул; зеркало – карман; зеркало – ключ; зеркало – колется (кало – кОле); зеркало – река (Ерка – рекА); зеркало – яркое (Ерка-о – Арко-е). Наиболее активные звуковые спайки образуются корневыми фоносиллабамми – двуконсонантными зЕр и Ерк.

Фонотактика ассоциатов зеркало – красивое, красота, краситься, кресло дает полное зеркальное, палиндромное соотношение, особенно в последнем случае с повторяемой гласной (зеркало – кресло – зЕрк – крЕс), также семантически слабо мотивированном. Среди сугубо эквифонических ассоциатов выделяется лишь одна пара: зеркало – коверкало (возможно, под воздействием есенинской рифмы «исковеркала--зеркало» из «Черного человека»), хотя в целом влияние эквифонии даже в инвертированных звуковых ассоциатах остается очень значительным: игра капля – накля, сохраняющая эквифонический элемент, для «массового» языкового сознания значительно более типична, чем капля – палка, целиком основанного на метафонии. Ср. другие «далековатые» или вовсе семантически немотивированные ассоциации в статьях словаря: врач – рвач; вранье – рванье; уксус – вкус, укус, кислота; трепло – парень; труха – старуха; мальчик – очкарик; проект – ракет; член – волны (вероятно, при имплицитном посредничестве член – чёлн); конечно – кончено; пчелам – плачь; шутка – штука; снимать – сминать; ребяенок – работенка; шутка – Петрушка, пушка; или даже палиндромическое манускрипт – тпирксунам.

Ю.Н. Караулов, комментируя подобные случаи, усматривает в них проявление языковой и психической аномалии: «Довольно частым является звуковое сближение реакции со стимулом путем замены, пропуска, перестановок отдельных звуков (букв). В этих случаях реакции испытуемых сильно напоминают оговорки, которые бывают у вполне нормальных людей при сильной усталости, эмоционально-возбужденном состоянии и быстром темпе речи или в ситуации “говорения про одно, а думания про другое”» (РАС 2002, с. 770). Однако норму от аномалии отграничить здесь трудно, если вообще возможно: подобные механизмы являются орудиями и поэтического языкового мышления, а также включены в различные формы языкового «антиповедения» (каламбуры, передразнивающую игру слов и пр.).

Ю.Н. Тынянов наблюдал регулярно устанавливаемые в стихах Ломоносова звуковые соответствия слов и поддерживаемые метром «звуковые метафоры», что позволило ему обнаружить факт «семасиологизации частей слова» в стихе (Тынянов 1977, с. 238). Тынянов не говорит о том, что предпосылкой выделения таких частей и их семасиологизации является метатеза, однако его примеры отражают прежде всего отношения метафонии в повторе. В сближении однокоренных слов, обнажающем их очевидные или преданные забвению деривационные отношения: «Твоей для славы лишь бы слыло» («этимологическая регенерация», по Л.В. Зубовой), Тынянов увидел проявление того же принципа, что и в приеме, когда «слово... окружается родственною звуковой средой» и «играет роль... отчетливая семасиологизация отдельных звуков и групп, и применение правила о том, что “идея” может развиваться и чисто звуковым путем, путем анаграммы (напр.: мир — Рим)» (там же). Термин «анаграмма» употреблен Тыняновым в его «дососсюровском» смысле, но явление, которое здесь отмечено: «Стигийских вод шумят брега, / Гребут по ним побитых души...», стоит рядом и с собственно соссюровской анаграммой — анализом имен, приводящим к их распадению на частично репрезентирующие их слова контекста, когда ключевое слово является либо исходным стимулом, либо звуко-смысловой результантой повтора.

Тынянов приходит к выводу: «Слово разрастается у Ломоносова в словесную группу, члены которой связаны не прямыми семантическими ассоциациями, а возникающими из ритмической (метрической и звуковой) близости. Это выражается в повторениях и соседстве слов либо тождественных, либо сходных по основе» (там же). Сама постановка вопроса об «основе» слова, выделяемой в результате звуковых сближений и подлежащей семасиологизации, непосредственно подводит к идее особой морфологии поэтического слова, опирающейся на звуковой (прежде всего — метафонический) повтор. Ср. в оде Г.Р. Державина «Бог»: «...Кого мы называем: БОГ. / Измерить океан глуБОКий... / Хотя и мОГ БЫ ум высокий...»

Процесс «самоотлучения», своеобразного «остранения морфемы» в метафонических операциях звукового повтора, фonosиллабически «гранулирующих» речь, виден из разбора Jakobсоном стихотворения Пушкина о деве-статue. Первое слово этого стихотворения («урну») содержит редкую по сегментно-слоговой структуре морфему: «...трехфонемный корень с начальным темным U в сопровождении двух смежных сонорных RN малообычен, явственно экспрессивен и выделен паронимазией *уронив*, а также тройственной аллитерацией начальных гласных: *Урну—уронив—утёс*» (Jakobсон 1987, с. 185). Можно заметить, что переходом от слова *урну* к слову *уронив* Пушкин как бы фонетически «расправляет» морфему в русле обычной для русского произношения слоговой структуры — *уронив* (при том, что с точки зрения «практического языка» происходит морфологическое дробление фonosиллабемы: у-рон). Подрывая самоидентичность морфемы, Пушкин возвращает ей звуковую органичность: «*Урну с водой уронив*» создает движение от затрудненности к разрешению, преобразует утрату в сохранение утраченного, в характерном для Пушкина духе высокой простоты «разрешающее» значимость потери и смерти.

В контексте семантических и звуковых превращений в этом стихотворении интересны также и указанные Jakobсоном «паронимастические инверсии: *с водОЙ УРонив — стРУЕИ* (OJUR — RUJO)»; «*ДЕВА, НАД ВЕчной* (D'EVA—ADV'E)» (там же, с. 187). Двусложные ФК то выходят за пределы одного слова, спаивая слова, то удерживаются в рамках слова, акцентируя морфему и соотношения морфем, особенно *воды* и *девы*.

Заметим, что термин *квазиморфема* применительно к таким случаям вряд ли вполне отражает само явление, создавая впечатление некой «недоморфемы», ущербной в языковом отношении единицы. Более приемлемыми могли бы быть «параморфема», «иноморфема», «псевдоморфема» или даже «антиморфема». «Разрушительность» поэтической морфологии — мнимая: проходя через поэтическое самопреодоление, она обновляется и укрепляется в своей общеречевой значимости. Говоря о морфологии символа, В.В. Виноградов, конечно, употреблял слово *морфология* в расширительном значении; однако «прозрачное» и семантически расширяющее слово *строение* все же в этом контексте им не используется — речь идет именно о языковом механизме, об особой членимости символа, формируемой «сцеплениями и разрывами эвфонической цепи», которые не только реализуют символический статус имени, но и формируют его. Успокаивая потенциальных оппонентов идеи квазиморфемы, В.П. Григорьев пишет: «Поскольку паронимия вообще “антинаучна” в том смысле, что устанавливаемые ею конкретные семантические связи противоречат типовым семантическим отношениям в нормированном языке, лингвистике нет необходимости “приходить в ярость”» (Григорьев 1979, с. 285). Иными словами, лингвистике «типового» приходится смиряться: там, где речь идет о художественной символизации, сам язык упраздняет монополию нормативности и «квазинормальности» — ради нормы более высокого порядка: своего творческого существования.

Благодаря звуковому повтору слово способно свободно «отыскивать» свои отражения и продолжения в других словах. Однако ситуация, когда одна часть звуковой цепи эквивалентно «вторит» другой, ищет лишь отзвуков, и положение, когда одно слово «вживляет» своих агентов в другое, инверсивно «ввинчивает» элементы собственной

формы в другие или, наоборот, извлекает «в преображенном виде» свое из чужого, различны в своих функциональных перспективах.

Конвергентный повтор эмблематичен, аллегоричен и формирует иконический принцип обозначения. Дивергенция — основа механизма символизации, путь создания знаков, пресуществляющих вещи, обнаруживающих в знаке смыслы иного, высшего порядка, по сравнению со смыслами логическими и утилитарно-прагматическими. «Аллегория и символ задают нам рамку для представлений, в которой с давних времен вращается всякая характеристика художественного творения» (Хайдеггер 1993).

Принцип метатезы составляет основу механизма морфологизации фоносиллабемы и ФК — подобно тому, как принцип дивергенции и метаплазма является основой символизации в языке. Отношение неканонических повторов к каноническим во многом проявляется как оппозиция повторов инвертируемых и гетероритмичных к повторам инерционным, эхообразным. Этим определяется и некоторая противонаправленность связей типа паронимической аттракции и ассоциаций принципиально эквивфонических — классической аллитерации и рифмы. Это вовсе не означает отрыва семантизируемых повторов от рифменных, однако предпосылкой семантизации звукового сегмента служит его способность противостоять инерции эхообразного повторения, воплощенной в рифме.

Ср. в стихотворении Пастернака «Годами когда-нибудь в зале концертной...»: «ПрогУЛКИ, купанье И КЛУмбу в саду... Художницы ОБЛИК, У лыбКУ И ЛОБ» (в первом случае — микропалиндром: Улки — иклУ; во втором — Облику — куилОб — метасиллабограмма с внутренней инверсией серединной фоносиллабемы). В той же строке выделяется и трехчастный односложный ряд: Обл — лЫб — лОб, заданный с начала строфы в русле эквивфонического укрепления ассонанса:

Художницы робкой, как сон, крутолобость

С беззлобной улыбкой, улыбкой взахлеб,

Улыбкой огромной и светлой, как глобус,

Художницы облик, улыбку и лоб.

Слово облик — единственное, которое в этом ряду метафонически преодолевает эквивфонию, тем самым резко привлекая внимание к себе (как наиболее «обобщающему» и «символизирующему»), а особенно к последним словам строфы, возвращающим звуковой и словесный ряд в русло эквивфонии. Заметим, что крайние члены ряда — не более чем корневой повтор (крутолобость — лоб), все серединные звенья — тем или иным способом отчуждают фоносиллабему от исходной морфемы, которая возвращается в финальной, рифменной позиции в последнем слове, чтобы совпасть с целым словом<sup>7</sup>.

Различные метафонические ассоциаты в рамках текста, разумеется, взаимодействуют — или совмещаясь, или тесня друг друга, при том что фоном метафонических преобразований является установка на эквиритмическую (метр, структурно-слоговые корреляции, в частности в рифмах) и эквивфоническую организацию звукового потока. В качестве примера метафонического «извития» текста приведем строфу Ф.И. Тютчева, ограничившись выделением акцентно и инверсивно преобразуемых фоносиллабем и ФК:

КОНЧен пир, умолкли хоры,

Опорожнены АМфОры,

Опрокинуты корзины,

Не допиты в кубках вины,

На главах венки ИЗМЯты, —

Лишь курятся АРОМаты

В опустевшей светлой зале...

КОНЧив пир, мы поздно встали —

Звезды на небе СИЯли,

НОЧь достигала половины...



С функциональной точки зрения существует два выхода: либо считать такие повторы поверхностным орнаментом, как-то приукрашивающим независимый от него смысл или угодливо «поддакивающим» ему (что, помоему, безнадежно уводит от смысла поэзии как таковой), либо видеть здесь «способ пережить деланье вещи» (Шкловский 1990, с. 63) через *преображение* ее (слова, морфемы как «вещи»), как особый способ предикции — способ разворачивать текст, извлекая слово из слова и говоря словом о слове. *Пир* выливается здесь в *опорожненное* и *опрокинутое*; вслед за тем или одновременно *опрокинуты корзины* (*хоры* также участвуют в слове *опрокинуты*); в *кубках вины* «вытягиваются» в *на главах венки*; *измятое* превращается в *сияющее*; опустошенные *амфоры* оборачиваются восходящими *ввысь ароматами*; *опустевшее* становится *светлым*; уходящие с пира *поздно встали* и встретили лицом к лицу *звезды*; *конченное* обращается в *ночь*; от внимания к тому, что находится близко, *на главах*, мы переходим к тому «порогу», которого *достигла* ночь, от *залы* — к *взглядам* (они появятся во второй строфе), \**глазам*...<sup>8</sup>

Предлагая возможные толкования текста с учетом роли этих повторов, я обратил внимание на самые, как мне кажется, яркие метаморфозы, среди которых возможны и «вчитанные» мной — язык их описания пока не разработан. Вообще, в рамках этой статьи я не берусь за толкование воздействия звуковых повторов на смысл и понимание целых текстов. Попытки разбора под этим углом зрения отдельных стихотворений Пушкина предложены в гл. 7 работы: Векшин 2006.

Метафонические сцепления, охватывающие в стихотворении Тютчева сложно построенную строфу и в условиях «затрудненной» системы рифмовки «удерживающие» ее как целое, — операция, в конечном итоге воплощающая «форму символического преобразования языка, которая отражает существо поэтической речи и которая еще нуждается в раскрытии», будучи «заложена в структуре литературно-художественного произведения» (Виноградов 1980, с. 254).

Насколько самостоятельными в своем значении оказываются морфологизированные фоновсиллабемы и ФК, в какой степени они склонны выполнять словообразовательную или словоизменительную роль, роль синтаксических или актуально-синтаксических маркеров, зависит от конкретных поэтических техник, индивидуальной, жанровой стилистики и собственно коммуникативных задач. Однако ясно, что благодаря метафоническим ассоциациям происходит значимое нарушение самоидентичности не только слога, но и морфемы, а значит, происходит преобразование слова, его роли в словосочетании и предложении.

Течение стиховой речи всякий раз осуществляется как процесс установления просодических и звуковых форм, преодолевающих регулярность силлабификации. Звуковой повтор в поэтическом тексте делает этот процесс максимально ощутимым, а механизмы обеспечения плавности, гибкости речи, законы «плетения» и «извития» словес — максимально эффективными с точки зрения тексто- и смыслообразования.

## ЛИТЕРАТУРА

Античные риторика — Античные риторика / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1978.

Античные теории — Античные теории языка и стиля (Антология текстов) / Под ред. О. М. Фрейденберг. СПб.: Алетейя, 1996 (1-е изд. — М.; Л.: Соцэкгиз, 1936).

Аристотель — *Аристотель*. Риторика // Аристотель и античная литература. М.: Наука, 1978.

Баевский 1973 — *Баевский В.С.* Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1973.

Баевский 1976 — *Баевский В.С.* Фоника стихотворного перевода: Анаграммы // Проблемы стилистики и перевода. Смоленск, 1976. С. 41—50.

- Бернштейн 1927 — *Бернштейн С.И.* Эстетические предпосылки теории декламации // Поэтика. Сб. 3. («Временник отд. словесных искусств ГИИИ»). Л., 1927. С. 25—44.
- Бубнов 2002 — *Бубнов А.* Палиндромия: от перевертня до пантограммы // НЛО. 2002. № 57.
- Виноградов 1980 — *Виноградов В.В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М., 1980.
- Векшин 1995 — *Векшин Г.В.* Синтактика анаграммы // Проблемы изучения анаграмм. М., 1995. С. 17—30.
- Векшин 2005 — *Векшин Г.В.* К фоностилистике порождения текста: (Стихотворения А. Пушкина) // Филологические науки. 2005. № 6. С. 22—31.
- Векшин 2006 — *Векшин Г.В.* Фоностистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования. М., 2006.
- Гаспаров 1984-I — *Гаспаров М.Л.* Эволюция русской рифмы // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 3—36.
- Гаспаров 1984-II — *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984.
- Гаспаров 1991 — *Гаспаров М.Л.* Фоника современной русской неточной рифмы // Поэтика и стилистика. 1988—1990. М., 1991. С. 23—37.
- Гончаренко 1988 — *Гончаренко С.Ф.* Стилистический анализ испанского стихотворного текста: Основы теории испанской поэтической речи. М., 1988.
- Григорьев 1979 — *Григорьев В.П.* Поэтика слова. М., 1979.
- Григорьев 2005 — *Григорьев В.П.* «Горные чары» В. Хлебникова // Творчество В. Хлебникова и русская литература: Материалы IX Международных Хлебниковских чтений 8—9 сентября 2005 г. Астрахань, 2005.
- Даль 1882 — *Даль 1882* — Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля: В 4-х тт. 2-е изд., испр. и значит. умноженное по рукописи автора. Спб.; М.: Изд. М.О. Вольфа, 1882. Т. 3.
- Дюбуа 1986 — *Дюбуа Ж., Пир Ф., Тринон А. и др.* Общая риторика. М.: Прогресс, 1986.
- Зубова 1989 — *Зубова Л.В.* Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989.
- Зубова 1997 — *Зубова Л.В.* Язык поэзии Марины Цветаевой (Фонетика, словообразование, фразеология). СПб., 1997.
- Жинкин 1988 — *Жинкин Н.И.* Язык — речь — творчество (Избранные труды). М., 1998.
- Жирмунский 1975 — *Жирмунский В.М.* Теория стиха. Л., 1975.
- Илюшин 1978 — *Илюшин А.А.* Консонантные условности русской мужской рифмы // Исследования по теории стиха. М.: Наука, 1978. С. 67—74.
- Крылова 1992 — *Крылова О.А.* Коммуникативный синтаксис русского языка. М., 1992.
- Мамардашвили 1991 — *Мамардашвили М.* О философии // Вопросы философии. 1991. № 5. С. 3—25.
- Маяковский — *Маяковский В.В.* Как делать стихи // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 12. М.: Гослитиздат, 1959.
- РАС 2002 — *Сорокин Ю.А., Уфимцева Н.В., Караулов Ю.Н., Черкасова Г.А.* Русский ассоциативный словарь: В 2 т. Т. 1. М., 2002.
- Самойлов 1982 — *Самойлов Д.С.* Книга о русской рифме. 2-е изд., доп. М., 1982.
- Томашевский 1959 — *Томашевский Б.В.* Стих и язык. М.: ГИХЛ, 1959.
- Тынянов 1969 — *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969.
- Тынянов 1977 — *Тынянов Ю.Н.* Ода как ораторский жанр // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 227—252.

Шенгели 1960 — *Шенгели Г.* Техника стиха. М., 1960.

Шкловский 1990 — *Шкловский В.Б.* Искусство как прием (1918) // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М.: Советский писатель, 1990.

Хайдеггер 1993 — *Хайдеггер М.* Исток художественного творения // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. / Сост., пер., вступ. статья, примеч. А.В. Михайлова. М., 1993. С. 47—119.

Якобсон 1975 — *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е. Я. Басина, М. Я. Поляковой. М., 1975. С. 193—230.

Якобсон 1985 — *Якобсон Р.О.* Звук и значение // Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985. С. 30—91.

Якобсон 1987 — *Якобсон Р.О.* Стихи Пушкина о деве-статue, вакханке и смиреннице // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

Gauthier 1973 — *Gauthier M.* Les équations du langage poétique: Thèse d'Etat. Lille, 1973.

---

1) Ср. в переводе Платоновой: «Стиль необходимо должен быть или непрерывным (eigomene~) и соединенным при помощи союзов, каковы прелюдии (anabolai) в дифирамбах, или же периодическим и подобным антистрофам древних поэтов» (Античные риторика, с. 140). Ср. также в английском переводе У. Риса Робертса (W.R. Roberts), впервые опубликованном в 1924 году: «The language of prose must be either free-running, with its parts united by nothing except the connecting words, like the preludes in dithyrambs; or compact and antithetical, like the strophes of the old poets» (*Aristotle. Rhetorica* // The Works of Aristotle translated into English / Ed. by W.D. Ross. Oxford: Clarendon Press, 1984).

\* Здесь и далее использована условная фонографическая транскрипция.

2) «Логоцентризм» употребляется здесь вне прямой связи с тем значением, которое придал этому слову Жак Деррида. Речь идет о большем анализе стихового мышления в поэзии XX—XXI веков по сравнению с поэзией XVIII и особенно XIX века.

3) В.С. Баевский приводил эти рассуждения Маяковского в связи с проблематикой анаграммы как «бесценное свидетельство», рассматривая рифмуемое слово «трезвость» как тематическое, — см.: (Баевский 1976, с. 43).

4) Среди палиндромов, которые предлагает поэт Елена Кацюба в составленном ею «Новом палиндромическом словаре» (М., 2002) (прием палиндрома, жесткий и рациональный, вообще ограничивает возможности метафонии), есть словосочетание «*отверз узрев то*» (выделено мною. — Г.В.). В практике современной «палиндромической поэзии», в частности в поэзии Е. Кацюбы, эксперименты с инвертируемыми слогаобразными созвучиями становятся одной из центральных и вполне осознанных примет стиха, позволяющего себе отбросить «надоедливую» рифму, хотя и продолжающего использовать и отыскивать новые возможности эквифонии, в частности в русле паронимии: «Какая свадьба без матроса, / Какая свалка без матраса» (Е. Кацюба. Суперпоэма «Свалка»).

5) Как фонолог, Якобсон стремился видеть в звуковом строении речи дифференцирующую акустическую субстанцию, а как исследователь поэтических форм — видел в составе «фонетико-семантических фигур», образуемых «повторяющимися паронимиями и фоническими сегментами», целостные звуковые соединения, большие, чем фонема, а тем более — чем дифференциальный признак (Якобсон 1987, с. 81—82).

6) Ср. комментарий к этому примеру из Маяковского Г. Шенгели, который замечает, что «помимо передвижки ударений» здесь осуществляется и перестановка тождественных звуков, и заключает далее: «Подобные перезвучия по существу ощущения рифмы не дают» (Шенгели 1960, с. 39). (Кажется, даже в контексте пристрастного отношения

Шенгели к творчеству Маяковского это замечание не только лично-вкусовое, но и методологическое: Шенгели констатирует, что «правильная» рифма и метафонические «перезвучия» — не одно и то же.)

7) Я не касаюсь здесь вопроса функциональной перспективы такого рода повторений, прежде всего обеспечиваемой предидирующим «вторжением» этих элементов в поэтический синтаксис. Попытки функционального описания звукового повтора в зависимости от формы и распределения повторяемых сегментов сделаны, в частности, в гл. 5—7 работы: Векшин 2006.

8) Более полный перечень метафонических связок этой строфы, включающий и не отраженные в схеме, таков: 1) Онч — Онч — нОч; 2) пИр — пор — опр(о); 3) опор(О) — опро; 4) рокИн — кор-Ин; 5) ко-ен-Ир — кор-Ины; 6) ен-Ир — рО-не(н) — ро-Ин — ор-Ин; 7) хОры — рокИ — кор-И — курА; 8) опИт(ы) — опу-тЕ; 9) ахвИны — авах(в)ен; 10) вИны — вен-И — вИны; 11) олк(л)и — агла — ли-ку — Игла; 12) ам-Оры — аромА; 13) стЕв — свЕт — встА; 14) с-Ев - свЕ — вс-А — звО; из-А — си-А; кО — О-к — хО — ок — ко — кУ — кУ — кО (ощутимое прежде всего за счет инициального и ударного положения в слове); Е-ло — Але — Али — Али — Ила — (о)ло-И; вЕ-ло — в-Али — ловИ.