

Когда приступим к подсчетам?

(к дискуссии о формах и функциях звукового повтора и методах его изучения)

// Новое литературное обозрение. № 90, 2008. – С.268-277.

Публикуется в авторской редакции. © Г.В.Векшин

Начатая журналом дискуссия – уже свидетельство того, что диссонанс между запросами и продуктивно поставленными вопросами по поводу роли звуковых повторов в поэтическом и художественном тексте вообще (не говоря уже об ответах) глубоко и даже болезненно ощутим. Излишне, вероятно, напоминать о том, *что* интуитивно знает всякий внимательный читатель: звуки, в том, как они создают смысл, – едва ли не главное, что не только позволяет нам считать поэтическую речь действительно поэтической, но и подсказывает пути к пониманию, слышанию, изучению языка как творения.

Мне не хотелось бы, вопреки мнению Д.Кузьмина, представлять тематику моей работы (при всей ограниченности ее задачи – указать на значение взаимодействия прямых и обращенных звуковых повторов) как сугубо стиховедческую уже потому, что вопрос, что значит «звуки создают смысл», т.е. как это происходит, – это, конечно же, не вопрос одного стиховедения, а, в некотором смысле, центральный вопрос филологии в принципе. Среди лингвистов XX века, подчинивших все свое творчество разрешению этой задачи, следует прежде всего назвать Р.О.Якобсона. Современная традиция изучения звуковой фактуры стиха была бы немыслима без гумбольдтианской и потебнианской философии языка, открытий Соссюра в области анаграмм и опытов исследования феномена звукового повтора в трудах русских «формалистов», их продолжателей, спутников и оппонентов в отечестве и за рубежом. Опыты систематического описания композиционно-звуковой организации текста и ценнейшие над нею наблюдения принадлежат С.И.Бернштейну, О.М.Брику, В.Я.Брюсову, А.М.Пешковскому, Е.Д.Поливанову, Ю.Н.Тынянову, Б.М.Эйхенбауму и др., а во второй половине столетия – В.С. Баевскому, В.П.Григорьеву, Вяч.Вс. Иванову, Н.А.Кожевниковой, Ю.М.Лотману, В.В.Мерлину, Т.М.Николаевой, В.Н.Топорову, Е.Г.Эткинду и др.; среди зарубежных ученых – М.Готье, И.Левому, Д.Мэссону и др. Лингвистику, лингвостилистику, поэтику и стиховедение в этой области труднее всего развести. Стиховедение, в частности опыты построения сугубо стиховедческой фоники, питалось этими исследованиями, но в русле одного стиховедения они никогда не умещались.

В свою очередь, осознавая необходимость построения фоники как раздела стиховедения, в том числе изучения форм и функций таких явлений, как аллитерация, ассонанс, рифма и т.д., стиховеды часто осторожничали по очень понятной причине: стиховедение – дисциплина квантитативная, статистическая (и далее – «историко-статистическая»), а для того, чтобы начать считать, нужно хотя бы примерно знать, *что* считать. Однако в звуковом строении текста это *что* – не только единицы, вступающие в отношения сходства и контраста, но и их диагностически значимые позиции, актуализируемые не одной синтагматикой стихотворной строки или законами метра, но также синтаксическим движением текста, взаимодействием повторяемых сегментов с морфемным и словесным рядами, где значимое и подлежащее регистрации определяется уже не только строением стихового ряда и даже не только логикой структурно-семантического задания произведения, но в целом языком (идиолектом) автора как художественной системой (к тому же, стройной всегда постольку, поскольку она противоречива и изменчива). В итоге, стиховедческая фоника оказывается так же «подозрительна», как «подозрительна» и стиховедческая семантика.

Помимо того, *что* считать в фонике, остается нерешенным вопрос и *как* считать.

Следует учитывать, что на таких маленьких «участках» текста, на которых действует конкретное созвучие, не всякие подсчеты будут показательны, поскольку в этом случае, согласно замечанию М.Л. Гаспарова, «нам приходится иметь дело с малыми объемами, на которых статистика не работает» [Муравьев, 1989, с. 148]. М.Н. Муравьев, приведший эту цитату из личного письма М.Л. Гаспарова, в своем исследовании звуковых повторов Гераклита приходит к достаточно радикальному выводу: «фонические явления имеют не частотную, не статистическую природу, а какую-то иную» – а именно, «позиционную» [там же].

Можно думать, что природа вещей вообще проявляется вне прямой зависимости от их количества и частотность – лишь возможное свидетельство значимости. Кроме того, в художественном тексте случайное (или не слишком значимое) для пишущего может становиться исключительно значимым для читателя. «Убежденность поэта в том, что в поэзии не бывает ничего случайного, опровергает ребяческие соображения некоторых литературоведов, полагающих, что "стихотворение может содержать в себе структуры, не связанные с его литературной функцией и воздействием"» [Якобсон, 1987, с. 83], а следовательно, добавлю, указывает и на то, что «отдельные» явления в тексте могут оказаться ничуть не менее значимыми, чем «массовые».

Сплошные выборки и фронтальные обследования в этом отношении способны давать точный, но для эстетического измерения несущественный результат. Здесь нельзя пройти мимо замечательных по своим результатам, пускай в основном и отрицательным, опытов М.Л. Гаспарова в области изучения повторов ударных гласных – ассонанса – у Блока, легшие в основу известного «отчета об одной неподтвердившейся гипотезе» [Гаспаров, Скулачева, 2004, с. 226]. М.Л. Гаспаров провел статистическое обследование анапестов Блока на фоне частотности ударных гласных в «естественной речи», признав в итоге, что «гипотеза о причинах благозвучия блоковских стихов», состоявшая в том, что «в стихах Блока однородные последовательности ударных гласных встречаются чаще естественной последовательности», создавая эффект гармонизации стиха, «не подтверждается: никакого специального внимания подбору однородных ударных гласных поэт систематически не уделял» [Там же, с. 226, 229]. Такие строчки, как «О весна без конца и без края...», – это «звуковые курсивы», которые делаются поэтом эпизодически, не «систематически», «только ради локальной выразительности» [Там же, с. 229]. Получилось, что ассонанс иногда встречается, но «вообще» у Блока его нет.

Предположение М.Л. Гаспарова, что «искать причины благозвучия блоковского стиха нужно где-то в другом месте» [там же], заставляет, однако, задуматься и о пределах метода, и о самом предмете подсчета. Утверждение, что «ассонансы и аллитерации в русском стихе редки до статистической незначимости» [там же, с. 20], не означает ли, что статистическая значимость и значимость эстетическая находятся в более сложных отношениях, чем это предполагается, равно как и то, что недостаточно ясна речевая природа самих явлений, называемых ассонансом и аллитерацией? К тому же, звуковой повтор – это всегда источник «несистематической» выразительности: стихотворный текст никогда не удерживается цепочкой однотипных повторов – одна или подхватывает другую, или накладывается на нее, а на следующем участке текста инициативу в его организации как «непрерывной последовательности» (В. Гумбольдт – [Гумбольдт, 1985, с. 26-264]) могут брать на себя повторы и связующие средства других уровней речевой структуры, таким образом «оголяя» в звуковом отношении большие фрагменты текста.

С рифмой как предметом «историко-статистического» изучения дело обстояло относительно благополучно лишь потому, что это повтор для русского стиха канонизированный, правила его относительно строги и его композиционно-стиховая и структурная предсказуемость освящены не столь уж бурно меняющейся традицией. Однако как только становится ясно, что звуковой повтор и рифма действуют «внутри единого процесса» (по удачному выражению Д. Кузьмина), что она интегрирована в

систему повторов, среди которых и внутренние (внутрисловные и концевые внутристиховые) рифмы, и аллитерирующие, в частности инициальные, созвучия и т.п., вопрос, какие из них регистрировать, как индексировать их структурную значимость и что далее подвергать статистическому обследованию, становится едва ли не тупиковым.

В какой-то момент стремление не впасть в «методологическое отчаяние» привело к ряду мужественных попыток привязать правила использования звуковых повторов к абстрактным законам симметрии, в духе геометрической метафорики стиховедения и поэтики 60-х гг. Наряду с ними, и еще раньше, формировалась и благополучно существовала (и поныне существует) эстетика звукового «аккомпанемента» смыслу, теория звуковых лейтмотивов и фоносемантических «приправ» по отношению к смыслу, будто бы существующему в стихе отдельно от звуковой последовательности, – эстетика, которая обретает выход в идее «скопления означающих», требуя автономизировать и затем суммировать звуки, в частности согласные, и отыскать соответствие их «скоплений» тематике определенных фрагментов текста (яркую критику такого подхода см.: Бодрийяр, 2000, с. 331–332) Ни тот, ни другой подходы, в сущности, не дорожат текстом как интригой, цепью взаимозависимых изменений, системой оправданных и обманутых ожиданий, предвестий и превращений, подхватов, опережений и возвратов, динамических всплесков, подъемов, спадов и обрывов, разгонов и торможений, развертываемых и свертываемых знаковых рядов.

Подходя к замечаниям моих коллег, хочу вначале обратить внимание на то, что в намеченной концепции звукового повтора не было ими оспорено (из того, что считаю принципиально важным). Никто не предложил считать:

1. что накопление звуков важнее их последовательности, что важно *сколько* и неважно, *в каком порядке*;
2. что повтор – лишь отклонения от частотности употребления отдельных звуков и что поэтому можно переходить к их подсчетам;
3. что *слог* для звуковых повторов незначим или что он значим лишь для рифмы, а для других повторов нет; иными словами, что согласные можно учитывать вне их отношения к слононосителям – гласным – и вне расположения по отношению к ним;
4. что ритмический (структурно-слоговой и просодический) рельеф речевой цепи для звуковых повторов неважен, а потому не нужны понятия *эквиритмии*, *эквифонии* и, на их фоне, *метафонии*;
5. что метатеза разрушает созвучие или что она ни при каких обстоятельствах не имеет в стихе структурного значения;
6. что рифма и звуковой повтор не обнаруживаются «внутри единого процесса».

Некоторые вопросы моих коллег приходится отнести к числу «рабочих», возникающих в отношении отдельной статьи, уже в силу своего жанра не способной осветить все выделенные в ней явления в системе или достаточно подробно детализировать их. Надеюсь, многое уточнить и прояснить может книга [Векшин, 2006], второе издание которой сейчас готовится.

Отвечу на некоторые претензии Д.Кузьмина, которые, вероятно, возникли вследствие недостаточной ясности мною написанного.

Предложенное определение рифмы вовсе не предполагает, что всякая реальная рифмопара эквиритмична, речь идет о том, что является структурной основой рифмы, ее структурным инвариантом. Я подчеркиваю, в сущности, вполне очевидную вещь: созвучные отрезки в рифме предполагают единство их слоговой и просодической структуры, их эквиритмическое соотношение. Т.е. рифма *свобода – народа* точная, потому что в ней не только звуки совпадают и расположены в одном порядке, но ничто не нарушает ее структурно-слогового единства, а рифмы *свобода – народна*, *свобода – рондо* возможны, но будут восприниматься как отступление, возможно экспрессивное, от основного правила, поскольку в них не просто «вставлен» лишний звук, но тем самым нарушен принцип параллелизма слоговой структуры (а вот созвучие *народна – рондо* и

даже *рондо – модно* явно «вытаскивает» рифму, оправдывая несоответствие согласных их вхождением в сильную метафоническую ассоциацию). Если бы мы не ощущали значения структуры слога в рифме, мы бы легко рифмовали открытые и закрытые финальные слоги типа *свобода – народам*. Нарушение принципа структурно-слогового параллелизма финалей часто дополнительно мотивировано: таков, например, переход от «нерешительных», открытых, – к закрытым, внутренне «завершенным» окончаниям в открыто-закрытой рифмовке «Смятения» А. Ахматовой (Было душно от жгучего *света*, / А взгляды его – как *лучи*. / Я только вздрогнула: *этот* / Может меня *приручить*).

Классификация созвучий в целом предполагает различие основанных на прямом и обращенном параллелизме. Прямой проявляется в повторах эквиритмических (*колокольчики – барабанчики*), с единством ритмического и структурно-слогового каркаса, и надстраивающихся над ними повторов эквифонических, со сходным заполнением этого каркаса: *гремят – глядят*; *правда – кривда*. Обращенный повтор основан на сходстве звукового состава сопологаемых сегментов при измененном порядке следования звуков (таковы, например, грамматически соотнесенные *рифма – нимфа* в нерифмованном стихе Пушкина), а также на просодическом сдвиге (*сорок – сорók*; *дураки – дорóги*; *до обидного обеднённую*): это метафония. Любой звуковой повтор в такой модели «задействует» гласные, потому что гласные – это слогоносители, и повтор типа *астры – версте* не существует вне слога и вне соединения в определенном порядке с гласным так же, как любой другой; поэтому такой повтор вряд ли следует противопоставлять повторам типа *сорт – горсть* или *астры – горсти*. Фактор сходства гласных усиливает ассоциативность консонантно-вокалических метафонических повторов, но не является обязательным, так же, как в диссонансной рифме (*розах – ризах* у Блока). В свою очередь, на относительной самостоятельности качества гласного в созвучиях основаны разные виды ассонанса. Однако это не делает положение согласных безразличным по отношению к вокалическим вершинам.

Не очень понятно, откуда берется утверждение Д.Кузьмина, что в стихотворении Д.Драгилева «рифма *номером – arту now* в точности опровергает предположение Векшина о недопустимости соединения консонанса с метафонией в клаузуле». Такого предположения я никогда не делал. Созвучия типа *ноMEром – arMYnow* – это, конечно, абсолютно неканоничная рифма, она необычна для рифмуемых слов по своей структуре, сводящей к минимуму или вовсе устраняющей необходимый для классической рифмы эквифонический слой¹. Однако ничто не мешает ей появиться в позиции клаузулы. Такие изысканные перестановочные рифмы можно найти, в частности, среди примеров Д.Самойлова: часто они образованы микропалиндромной метатезой в двусложных ФК, *кавалеры – королевы (ка-валЕр-ы – ко-ролЕв-ы)*; *вытязев – вывезет (вИ-тязев – вЫ-везет)*; или метасиллабограммой (перестановкой неизменных слогов или двуслогов: *милостив – стимулов (мИло-сти-(и)в – стИ-муло-(о)в*). Более того, именно теньевые и суммирующие наконечные созвучия, вплетающиеся в свой ряд собственно рифму и как бы выворачивающиеся из-под нее – очень эффективное средство объединения стиховых целых. Другое дело, что в месте ожидаемой рифмы такое созвучие, характерное для неконечных сегментов стиха, обманывает эквифонические ожидания, создавая экспрессивный эффект и подтверждая тем самым значимость противопоставления прямых и перевернутых созвучий. Несомненно, близкий эффект в стихотворении Д.Драгилева создается и первыми приведенными строчками:

¹ Если, конечно, рассматривать рифму как только композиционный прием, не учитывая, что в это понятие вкладывается еще идея особого рода созвучия, то можно договориться, что все клаузульные созвучия мы будем называть рифмой, – тогда потребуются существенные поправки в терминологии. Но не думаю, что для стиховедения это будет полезно.

Соседская девушка увлекается трилоболом
Балуется кислосладким хлебом.

едскайа – кАйетса; сосЕд-ка – с-ос-Адки;
бАлом – лЕбом; илоб(Ало)– бАлу – лЕбо

Здесь смежные нерифмуемые стихи скрепляет в клаузулах метафоническое созвучие (бАло – лЕбо), в другое образует подхват (илоб – бАлу), в то время как эквифония не рифмуется строки, а началом второй строки подхватывает первую (бАло – бАлу). (Так поэт испытывает слово на пластичность, в неожиданных местах «перегибая» его и обнаруживая его узлы и швы.)

Не менее необычна для клаузульной позиции и метатония, ведущая к разноударной рифме. Важно, однако, что Утром – нутрОм, тенЕй – растЕний, поЮ – гобубОю и подобные рифмы В.Гандельсмана и других поэтов все же способны заменять собственно эквифоническую рифму потому, что при сдвиге ударения в них полностью сохраняется сегментно-слоговой параллелизм отрезков, характерный для рифмы «стандартной».

Не сомневаюсь, что в роли рифменных легко будут восприняты созвучия Ротшильд – опошлит, орден – Швондер или кофту – винтовку, поскольку метафония в этих парах не разрушает эквифонического слоя: Ош-и – О-ши; О-де – О-де; Оф-у – Оф-у. А вот орден – не дрогнул и орден – дурень в качестве рифм выглядели бы уже значительно бледнее. Можно поместить в позицию клаузул орден – народ или орден – дрянной, но для рифмы как структурированного созвучия эквифония в масштабе одного ударного гласного нуждается хотя бы в эквиритмической поддержке. Можно вообразить, что сформируется традиция, согласно которой в клаузулах будут регулярно размещаться созвучия типа орден – нарды, но такой традиции в русском стихе пока не существует (и вряд ли она возникнет, потому что динамически выдвинутые участки стиха нуждаются в стабилизирующих формах, а такой формой является эквифония).

Легко заметить (уже из разбора тютчевского стихотворения), что я рассматриваю и двучленные, и многочленные цепочки звуковых повторов.

Кстати, на использовании как парных, так и многочленных цепочек, в том числе внутренних и теневого рифм и метафонических созвучий, помимо упомянутого выше рифма – нимфа, построена знаменитая «Рифма» Пушкина, который явно расширяет здесь понятие рифмы до понятия созвучия (как известно, точных рифм к слову рифма в русском языке нет): нимфа – Мнемозина; мНЕмозина – музам – мила – нА земле и т.п; наконец, самое виртуозное созвучие завершает стихотворение: ...в хоре богинь-аонид / ...Рифмой зовется она. Та же плотная ткань звуковых повторов – в другом пушкинском стихотворении, посвященном рифме («Рифма, звучная подруга...»). Установка на объединение «в одном процессе» конечных и неконечных созвучий здесь почти демонстративна (Бога лиры и СВИрели, / Бога СВЕта и стихов; То, СВОбодна и РЕВНИва, / СВОенРАВНА и ленива), а самым заметным явлением оказывается цепочка из 6-ти аналитических полислогов, охватывающая 3 первых строфы:

Ты... онемела –
изменила –
дни Твой милый... –
Ты манила –
Ты бывало мне
внимала

(немЕла – менИла – ни-мИлы – манИла – аломнЕ – нимАла), укрепленная прилегающими *т*-образными однослогами.

Взаимодействие прямых и обращенных созвучий создает своеобразную интригу в развертывании текста. Замечу, насколько поэтически изящна предложенная Д.Кузьминым строчка: с утра тамара кур таскала. Метафонические повторы (сутрА – Уртас) соединяются здесь с эхообразными отзвучиями, наиболее сильные из которых (та-Ара – та-Ала) расположены в конце периодов. Иное расположение слов (например, с утра

Тамара таскала кур) устранило бы возможность такого переживания строки, при котором обращенный звуковой параллелизм компенсируется прямым, стабилизируя всю конструкцию. Так организованы многие звуковые цепи стиха (см., в частности, разбор «Цыганской плясовой» Пушкина в основной статье).

Пока мы не выработали строгой методики регистрации таких созвучий, до введения диахронического измерения, при всей его важности, дело, увы, не дойдет. Многолетний опыт «внимательного чтения» текстов под избранным углом зрения убеждает меня между тем, что техника использования звуковых повторов остается на протяжении веков примерно той же, а современная поэзия лишь углубляет и укрупняет, отчасти рационализирует приемы, которые, кажется, определяются характером звукового строения русского слова и отражают логику русской (и не только русской) поэтической речи как таковой².

Конечно, поэтический язык меняется, а укрупнение, углубление и рационализация тех или иных приемов могут приводить к качественным сдвигам в поэтических системах. К тому же, метафора «неисчерпаемых богатств языка», возможно, слишком смелая, и современный поэт обязан сознательно контролировать в поэтическом искусстве уже гораздо больше, чем это было нужно сочинителям прежних времен, усерднее вести разработку языковых недр, чтобы избежать тривиальности. Мне кажется не случайным, что именно у современного поэта я нашел наиболее полную образную формулировку правил метафонии:

Метало МОРЕ на рога
под трубный ГОЛОС мидий
СЛОГОВ повторных жемчуга
в преображенном виде...

(А. Парщиков. «Темна причина, но прозрачна...»)

Здесь эксплицированы, по-моему, главные составляющие и условия метафонии: *период как фон* («мечущая» звуки ритмическая волна) – *повторность* – *слог* – *гранулы* – *преобразование их формы*. Ср. далее (о МОРЕ):

то ли ГАРМОшечкой губной
над беРЕГОМ летало,
то ли как ужас – сам не свой
в глуши реакции цепной
себя распространяло.

...

И ты лежал на берегу
Воды и леса мимо.
И это МОРЕ – ни гу-гу.
И небо обратимо.

Это тоже важно, уже в отношении характера развертывания: *цепная реакция* – *распространение целого* – *смирение волны* / *обратимость недвижимого и единого*.

Но вот Е. Ростопчина (ее метафония жестко привязана к слову, в частности обслуживая паронимическую аттракцию): У выскочек спесь торовата / И гордость метит высоко... / Мы носим на оборке бальной / Оброк пяти шести семей... / Альбомов, чашек, бонбоньерок, / К нам завезенных новизной (Русским женщинам).

² Ср. лаконичную формулировку М.Л. Гаспарова: «Приемы поэзии XX века вполне можно уложить в систему понятий рационалистической поэтики и риторики самого крепкого античного образца. Революционность поэзии XX века иллюзорна: настолько же, насколько иллюзорен был для современников, допустим, отказ романтиков от классицизма как от мерзкой риторики» [Гаспаров, 1990].

Сходные примеры соединения созвучий обнаруживаются и в русской поэзии более ранних времен:

Тогда <u>вра</u> ни не <u>гря</u> хуть, <u>гали</u> ци помь <u>лко</u> шя, <u>со</u> рок <u>ы</u> не т <u>роско</u> ташя, <u>поло</u> зи <u>е</u> <u>полз</u> ошя <u>то</u> ль <u>ко</u> . Д <u>ятло</u> ве <u>те</u> къ <u>то</u> мь п <u>уть</u> к <u>ь</u> р <u>ече</u> <u>ка</u> ж <u>уть</u> , <u>со</u> лов <u>и</u> <u>весел</u> ыми п <u>ес</u> ньми <u>све</u> тъ п <u>ове</u> да <u>ють</u> .	р Ани – не- р А; г Али – Ъ <u>л</u> ко; со рОк – р ос <u>ко</u> ; <u>по</u> лОз – <u>по</u> л <u>з</u> О; т Ол – т ло; те къ(тО) – (У)ть <u>къ</u> – кА-ут(ь); <u>со</u> лОв – <u>вес</u> Ел; <u>вес</u> – <u>св</u> Е; (е)сЕ – Ес – с-Е; <u>в</u> Ет – <u>в</u> ед ³
<i>Слово о полку Игореве...</i>	

Есть основания считать, что соотношения этих эмбриональных поэтических форм являются способом суперсегментной организации текста, подобно тому как комбинаторика слов делает возможным выделение, объединение и членение речи, и стоит приглядеться, каким путем «высекается» смысл при взаимодействии этих форм с сегментными единицами речи. Фиксация этих форм должна быть подкреплена изучением их позиционного распределения в рамках речевого целого, в частности – в рамках стиховых единств. То, что распределение этих звуковых гранул неравнодушно к синтагматике стиха, его пределам, кажется мне несомненным: созвучия финальных слов, то распространяясь по стиху, то разрываясь и синтезируя элементы разных звуковых цепей, играют в общей картине звуковой композиции стиха важную роль. Звуковое развертывание текста предстает как интрига, создаваемая борьбой противостоящих друг другу тенденций к прямому и обращенному повторению компактных слогаобразных звуковых групп. В свою очередь, эстетическое напряжение текста создается и тем, что звуковой повтор, «играя» со слогом, то «схватывает» его в естественном виде, то «затрудняет» его осуществление за счет привлечения на сторону повторяемого сегмента элементов соседнего слога, расположенных в общей с ним «долине», тем самым звуковые повторы затрудняют «естественное» слоговое деление, по-своему перераспределяя просодическую энергию строки. Спасибо Д. Кузьмину за замечание по поводу моей фразы: «Метафонические звуковые соответствия в повторе, в частности рифменном, усиливают эффект синтагматической консолидации слога как звукового и просодического единства». Это осязаемая неточность – следовало сказать: «синтагматической консолидации фоносиллабемы» – т.е. единицы, то совпадающей, то спорящей с «естественным» слогом.

Понятно, что всякий филолог был бы рад узнать, как исторически изменяются правила использования звуковых повторов, какие его формы и функции определяют лицо той или иной литературной эпохи. М.Л.Гаспаров задавался вопросом, есть ли в русском стихе хоть какая-то тенденция к стабилизации расположения «аллитераций» по отношению к месту в строке или стопе. И отвечал: «Мы не знаем», и «отчасти мы не знаем этого просто потому, что у нас мало материала» [Гаспаров, Скулачева, 2004, с. 20]. Я тоже хотел бы знать, но не знаю еще и потому, что мы не договорились о том, что считать аллитерацией в русском стихе, какие элементы звуковой цепи и на каком основании могут в нем быть признаны аллитерирующими, в частности, позволительно ли рассматривать согласные сами по себе,

³ Ударные гласные выделены на основании акцентной реконструкции В.В. Колесова [Колесов, 1976]. Яркий анализ композиционно-звуковой структуры «Слова» см. [Гаспаров Б., 1984; Николаева, 1988]

вне их порядка, вне отношения к структуре слога и его вершине, гласной; следует ли рассматривать только прямые отзвучия или обращать внимание на фоносиллабические гранулы текста, образуемые инвертированными звуковыми соединениями. Иными словами, нужно определить, что же все-таки является предметом повторения. В этом смысле, Б.М. Эйхенбаум, применительно к «вопросу о звуках стиха» утверждавший, что «теории не может быть без фактов, а факт становится видным только при свете интуиции или непосредственного предчувствия», говорил то, что приходится повторить и теперь: «Вопрос о звуковой стороне стиха находится сейчас именно в том состоянии, когда нужно сделать видным факт, а тогда уже выяснится, что можно с ним сделать для теории» [Эйхенбаум, 1987, с. 325].

Наблюдаемые совпадения в строении поэтических текстов разных времен, текстов книжно-поэтической и фольклорно-поэтической традиций – не повод отказаться от перспективы уяснения процессов исторического развития техник звуковой организации текста. Однако эта перспектива будет оставаться далекой, пока не решены самые простые задачи.

Если, как считает Ю.Б. Орлицкий, намеченную в статье силлабоцентрическую модель звукового повтора можно все-таки рассматривать как подступ к новой теории фоники или (что очень лестно) даже первый шаг на ее пути, то у меня остается надежда, что для решения простейших исследовательских задач моя работа окажется полезной. Глубокая и увлекательная статья Л.В. Зубовой, построенная на анализе новейшей поэзии, укрепляет меня в мысли, что необходимо не только определиться с тем, что регистрировать в качестве звуковых повторов, но и обращать внимание на их форму.

Спасибо коллегам и редакции журнала «НЛО» за дорогую возможность опубликовать статью и сделать ее предметом обсуждения.

Литература

1. Бодрийяр, 2000 -- Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Пер. и вступит. ст. С. Н. Зенкина. – М., 2000.
2. Векшин, 2006 -- Векшин Г.В. Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования. – М., 2006.
3. Гаспаров Б., 1984 -- Гаспаров Б.М. Поэтика «Слова о полку Игореве». – Wien, 1984. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 12.)
4. Гаспаров, Скулачева, 2004 -- Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. – М., 2004.
5. Гаспаров, 1990 -- Гаспаров М.Л. «Я не имел намерения переводить Ариосто... Я хотел его просто прочитать»: [Интервью] // Alma mater: Студенческая газета. – Тарту, 1990. – № 2. – <http://www.ruthenia.ru/document/536014.html>
6. Гумбольдт, 1985 -- Гумбольдт В. Эстетические опыты. Первая часть: О «Германе и Доротее» Гёте / Пер. с нем. А.В. Михайлова // Гумбольдт В. Язык и философия культуры. – М., 1985. – С. 160–278.
7. Колесов, 1976 -- Колесов В.В. Ударение в «Слове о полку Игореве» // ТОДРЛ. – Л., 1976. – Т. 31. – С. 23–76.
8. Муравьев, 1989 -- Муравьев С.Н. Скрытая гармония: Подготовительные материалы к описанию поэтики Гераклита на уровне фонем // Палеобалканистика и античность. – М., 1989. – С. 145–164.
9. Николаева 1988 -- Николаева Т.М. Функционально-смысловая структура антитез и повторов в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве»: Комплексные исследования. – М., 1988. – С. 103–124.
10. Эйхенбаум, 1987 -- Эйхенбаум Б.М. К вопросу о звуках стиха // Эйхенбаум Б.М. О литературе: Работы разных лет. – М., 1987. – С. 325–328.
11. Якобсон, 1987 -- Якобсон Р.О. Вопросы поэтики: Постскрипtum к одноименной книге // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. – М., 1987. – С. 80–132.