

ВЕКИШИН Г. В.

К ПРОБЛЕМЕ СУПЕРСЕГМЕНТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ СТИХА

(Лингвоэстетический аспект)

1. Стрoение поэтического текста, взятое как эстетически обусловленная речевая структура, становится в последнее время в ряд с наиболее актуальными проблемами лингвистических исследований. Этому прежде всего способствует общее обострение интереса к организации текста как целого, и в частности к тем специфическим речевым средствам, которые позволяют оформить текст как единицу эстетической коммуникации (см., например, [1; 2, с. 128—135; 3]). Становление лингвистической поэтики как относительно самостоятельной языковедческой дисциплины обусловлено все более ясным осознанием основного ее предмета. В качестве такового выдвигаются не просто языковые характеристики того или иного произведения или идиостиля, не развитие канонической атрибутики художественных произведений самой по себе (последнее резко отличает лингвистический подход от стиховедческого), но принципы эстетического воздействия.

В настоящей статье рассматриваются некоторые специфические звуковые средства языка, создающие и поддерживающие синтагматическую целостность стихотворного текста как эстетически мотивированной речевой структуры. Обсуждаются лингвистические предпосылки этих явлений.

2. Когда говорят о стихотворной речи, всегда имеют в виду основное свойство этой речи, заключающееся в том, что она распадается на специфические периоды — строки, стихи. Сущность поэтической структуры, по Б. В. Томашевскому, «в сравнении обособляемых рядов, „стихов“, осуществляемом в восприятии их смены» [4, с. 11]. Строка выступает, таким образом, как центральная единица синтагматики поэтического текста. Она представляет собой ритмически и семанτικο-синтаксически цельный импульс, любое разрушение которого воспринимается только на фоне его единства.

Вводимый стихом циклический принцип членения текста, нормированность, ожидаемость его просодической структуры создает уникальные условия «единства и тесноты» сегментного ряда строки, подчинения ее структуры мощной инерции «слияния в нераздельное целое членораздельных звуков, слогов, слов и целых предложений» [5]. Эта закономерность предопределяет существенные преобразования семантического механизма речи: внутри строки «смысл каждого слова является в результате ориентации на соседнее слово» [6, с. 125].

Развитие идей Ю. Н. Тынянова о характере семантической организации строки в трудах Н. С. Поспелова сделало очевидным, что фактор единства и тесноты стихового ряда может получать систематическое применение в целях объединения предложений в пределах высказывания [7,

с. 10]. Актуализация синтаксических связей слов на стыке предложений внутри строфы — специфическое свойство стихотворного текста. Ср.:

Исполнились мои желания. Творец
Тебя мне непослал, тебя, моя Мадонна,
(Пушкин)

где слово *творец* может быть расценено как обращение и отнесено к первому предложению.

С другой стороны, синтагматическая автономность строки позволяет синтаксически ассоциировать ее с любой из смежных строк внутри строфы:

Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно
(Пушкин)

(словесный ряд второй строки может восприниматься как уточнение к к субъекту первого предложения).

Такого рода линейная амбивалентность поэтического слова в строке и строки в строфе отвечает в конечном итоге общей установке поэтического текста на многоплановость, многомерность смысла. Ср.: «Творческий, эстетически переживаемый момент состоит в переходе от одной точки зрения к другой, в лингвистике — от одного полюса амплитуды „колеблющегося“ значения к другому, в удержании полюсов (точек зрения)» [2, с. 133].

3. Наряду с тем, что нам известно о семантических последствиях линейного обособления строки, необходимо иметь более полное представление о речевых механизмах, поддерживающих синтагматическую целостность стиха и обуславливающих тем самым «единство и тесноту стихового ряда», а также позволяющих осуществлять его внутреннее ритмическое и смысловое членение.

Проблема средств оформления стиха как синтагматической целостности чаще всего решается с помощью инструментальных методов. Так, экспериментально-фонетические исследования позволили подтвердить эмпирические наблюдения о маргинальных позициях стиха как динамически и информативно наиболее сильных его точках [8, с. 54—55]; ср. [4, с. 42; 6]) и в целом свидетельствовали о статусе строки как основной синтагматической единицы стихотворного текста [9, с. 80—119; 10, с. 202]. Большой интерес с функциональной точки зрения представляют такие специфические свойства звучащего стиха, как тенденция к акцентной выровненности полнударных слов, увеличение долготных характеристик звуков, значительное увеличение длины пауз между стихами [11, с. 69—80] и др.

Вместе с тем очевидно и то, что основным объектом экспериментально-фонетических исследований стиха служит не столько стихотворный текст в его эстетико-речевом своеобразии, сколько особенности его производительной интерпретации. Это ограничивает применение инструментальных методов в области исследования стиха и делает их генерализацию противоречащей эстетической природе поэтического текста, сущностной характеристикой которого является инвариантность и функциональная «многомерность» знака. С точки зрения поэтов, «слово как внушающий символ всегда резко отличалось от слова как интонации и жеста» [12]. Сходную мысль, в связи с решением задач лингвистического анализа стиха, выразил С. И. Бернштейн: «Поэзия, как таковая, не

нуждается в полноте материального звучания» [13, с. 31] (разрядка наша. — В. Г.).

4. В последнее время традиционные представления лингвистики о надстроечном, «накладочном» характере суперсегментных единиц речи подвергаются серьезному пересмотру. Результаты ряда диахронических и синхронно-типологических исследований дают повод судить об органической взаимозависимости сегментных и суперсегментных средств в развертывании речи, а также о возможности взаимокомпенсаторных отношений между ними [14]. Распадение речевого потока на синтагмы различного формата обеспечивается единством его просодических и сегментных характеристик [15].

При таком подходе более полноправное место среди суперсегментных средств (т. е. средств оформления речевой структуры как целостности) получает такой способ сегментной организации речи, как гармония гласных, — явление, носящее как тенденция в языках различных типов универсальный характер [14, 16, 17]. Большой интерес как контурное средство языка, особенно — применительно к поэтической речи, представляет и порядок слов — словесная комбинаторика внутри синтагмы и высказывания.

Сказанное выше имеет, как кажется, непосредственное отношение к проблемам изучения поэтической интонации и суперсегментной организации стиха в целом.

5. Известно, что В. В. Виноградов, отвергавший, вслед за С. И. Бернштейном, принципы «слуховой филологии» Сиверса и его последователей, считал, что в качестве субститута интонации поэтический текст использует особую систему знаков «письменно-зрительного языка», которая, по его мнению, является «далеко не совпадающей и даже не соотносительной с интонационно-смысловой системой произносительно-слухового языка» [18, с. 15].

Как бы то ни было, превращение устной поэзии в факт литературы действительно связано с ее существенным переосмыслением как явления письменного, книжного языка. Это, по-видимому, выразилось и в «оречевлении» музыкального начала поэтической речи — первоначально синкретической формы коммуникации. «Музыка» не была утеряна поэзией, но средством ее восполнения стал не звук вообще, а звук языка, членораздельный и связанный со смыслоразличением элемент, имеющий графический субстрат; «точки и запятые, рифмы и периоды должны были заменить все то, что раньше... выражал живой голос самого певца» [19].

Следует предположить, что характер отношений между единицами языка, особенности реализации функций знака испытывают определенное влияние субстанциональных свойств системы, с помощью которой осуществляется коммуникация. Сообразно этому поэтическая речь, очевидно, стремится ослабить зависимость своей структуры от тех средств, которые реализуются лишь при устной передаче текста, что должно привести к активизации компенсаторных отношений между сегментно-звуковой и суперсегментной организацией речи.

Естественно, что более всего в такой компенсации нуждается интонационное оформление стиха. В этом смысле особый интерес представляет идея «вписанной в текст» интонации поэтической речи, высказанная Н. И. Жинкиным и в последнее время получившая развитие в работах И. И. Ковтуновой [20, 3].

Для полноценного включения в поэтическую структуру интонация должна неизбежно потерять некоторые необходимые ей в устной речи

свойства и вместе с тем эксплицироваться в особых формах письменно-зрительного текста. Это происходит, вероятно, благодаря действию в поэтическом языке своеобразного закона компенсации, во многом аналогичного «принципу замены» А. М. Пешковского. Центр тяжести суперсегментного оформления речи в стихотворном тексте перемещается из области тональных, силовых и темпоральных средств в область комбинаторики и дистрибуции сегментных единиц.

Будучи «вписана в текст», непосредственно выражена в специфической сочетаемости речевых единиц различных уровней организации текста, интонация уже перестает быть таковой. Следовательно, применительно к лингвоэстетической проблематике стиха речь идет не о собственно интонации, а о ее субститутах, т. е. о тех элементах организации поэтического текста, которые служат средствами его в широком смысле суперсегментного оформления и, аналогично интонации, выполняя в качестве важнейших функции: 1) организации и членения речевого потока, 2) выражения степени связи между единицами членения [21].

6. Прежде чем перейти к рассмотрению случаев реализации суперсегментных отношений в звуковой структуре стихотворного текста, необходимо, насколько это позволяют рамки статьи, остановиться на проблеме графического фактора в распознавании звуков поэтической речи (в первую очередь нас интересуют гласные в силу их наиболее широкой употребимости для организации единиц суперсегментного уровня [11, с. 13]).

Известно, что поэты, в том числе и поэты — исследователи стиха, неисправимо путают звук и букву. Такое положение едва ли объяснимо их лингвистической некомпетентностью: В. К. Тредиаковский, первым из русских языковедов требовавший строгого разграничения звука и буквы, так же убежденно исповедовал графический принцип в рифме¹; М. В. Ломоносов в применение к звуковому строению стиха говорил о «письменах»; среди поэтов-стиховедов, не различавших букву и звук, были образованнейшие люди XX в. — В. Брюсов, А. Белый, Г. Шенгели. Скорее всего, эти факты свидетельствуют об особенностях поэтического речевого мышления.

Признание воздействия графического фактора на восприятие звуковой структуры стиха не только характерно для филологических штудий поэтов, оно определяет достаточно стойкую традицию лингвистических исследований стихотворной речи. О важной роли графемы в распознавании речи вообще, и особенно речи стихотворной, говорят, в частности, некоторые психолингвистические [23] и лингвопоэтические исследования [1, с. 291—299; 24, с. 96—98].

Прав ли был Л. В. Щерба, считавший, что орфография сковывает творческую волю автора и является «проклятием для поэта» [25, с. 32]? Вряд ли поэзия, с ее эстетически целесообразным, творческим подходом к языку, смогла бы стерпеть эти орфографические «оковы», не разрушая их либо не обращая их себе же на пользу. Ведь ясно, что отнюдь не все элементы графики целенаправленно используются поэтической речью. Например, очевидна ее потребность в «преодолении» нормативной пунктуации. Это, в частности, заставляет многих поэтов употреблять тире

¹ Графический принцип рифмовки был преодолен в русской поэзии лишь в середине XIX в. в результате исчерпанности рифменного репертуара [22]. Однако можно сомневаться, что это повлекло за собой переоценку роли графемы в стихе. Скорее здесь мы имеем дело лишь со снятием запрета на уподобление в рифме различных «близкзвучных букв».

как универсальный заменитель знака препинания в функции сигнализации синтагматической границы, освобождающий от однозначной трактовки синтаксической связи.

В то же время попытки записать поэтический текст как прозаический, не прибегая к графике стихового членения, — явление редчайшее и допустимое больше как факт экспериментаторства или поэтического эпатажа (например, в некоторых стихах М. Шкапской, Л. Мартынова). Такого же рода беспрецедентным случаем является попытка применения «фонетического письма» или своеобразной фонетической транскрипции в стихе (поэт А. Чичерин — см. об этом [26]).

Таким образом, поэтическая речь охотно вовлекает в сферу системности и подчиняет эстетико-коммуникативным задачам внесистемные с точки зрения обычной речи факторы. При этом усваиваются и обретают системный характер лишь те элементы графики, которые оказываются наиболее адекватными языку в его эстетической функции.

Позиция Л. В. Щербы по вопросу о стихотворной графике особенно интересна тем, что она отличается существенной двойственностью: в ней ощутимы колебания между точкой зрения фонетиста, требующей полноценного слухового анализа речевого материала, и точкой зрения «толкователя», требующей пристального внимания к тем речевым особенностям текста, которые диктуются его эстетической природой. Так, Л. В. Щерба высказывает мысль о «благодетельности» графики, создающей в поэзии возможность неединственного «перевода письма в звук» [25, с. 32]².

Такой подход представляется плодотворным. Он позволяет взглянуть на звуковые единицы стиха как *sui generis* двусторонние сущности, способные соотноситься друг с другом в структуре текста: 1) на основе орфографических аналогий, 2) в плане их акустического сходства в потоке звучащей речи. В таком случае фонетический уровень поэтического текста может быть описан двояко: например, как сходные по вокалическому составу могут трактоваться, с одной стороны, слова *белить* и *пилить*, *жилá* — *женá*, *оргáн* — *аркáн* и, с другой стороны, *велит* — *вѣрит*, *перина* — *пеликан*, *оргáн* — *брган*.

Совершенно объединить эти две точки зрения невозможно, однако и непроходимой пропасти между ними нет. Обе они реализуют в русском стихе единое начало — фонологическое, и залогом тому со стороны орфографии служит ее фонематический (фонологический) принцип. Фонологичность русской орфографии обеспечивает ей одновременно прочную связь и со звуковым, и со смысловым «мирами» языка, не позволяя ни пренебречь одним из этих «миров», ни «раствориться» в каком-либо из них. Вероятно, «слух» поэта и читателя поэзии более «фонологичен», нежели слух участвующего в практической коммуникации, ибо звучание речи не является поэту в отрыве от ее графической картины, а всегда сопутствует ей. Можно сказать, что поэты (поэты, а не [плэты!]) «видят» звуки и «слышат» их начертания.

Естественно предположить, что подобная амбивалентность звуковых единиц в структуре стиха проявляется неравномерно. Видимо, это зависит от близости текста к устной поэтической традиции, от его стилистиче-

² По словам В. В. Виноградова, «Л. В. Щерба быстро осознал односторонность слуховой филологии и возвратился к более правильной точке зрения И. А. Бодуэна де Куртэна, признававшего равноправие письма и звучащей речи» [18, с. 14]. Ср.: «... вполне грамотный человек, объективизируя мыслимое по части языка, видит его прежде всего написанным, т. е. читает воображаемое, оперирует оптическими самовольными галлюцинациями» [27].

ских особенностей, от конкретного этапа в развитии поэтического языка. Так, поэтическая культура XX в., свидетельствующая о подрыве синтагматического единства строки и перенесении ее просодических закономерностей в область «самовитого слова», вероятно, тяготеет более к звучащему, нежели к зримому стиху. Этот поворот от строки к слову, в настоящее время, как кажется, утрачивающий характер ведущей тенденции в развитии поэтического языка, дает, однако, повод говорить лишь о перемещении «акцентов» в системе речевых категорий стихотворного текста, а не об их принципиальном изменении. Вряд ли этим устраняется и влияние графики на звуковую структуру стиха³.

Степень актуализации / дезактуализации графического, равно как и слухового факторов в различных условиях еще предстоит установить. Поэтому представляется возможным на данном этапе исследования (во всяком случае — для классической русской поэзии XIX в.) принять одну из крайних точек зрения и считать фактор графемы основой идентификации гласных во всех положениях. Сообразно количеству и составу гласных фонем «практического» языка, состав гласных графофоном (или фонографем [28]) поэтического языка может быть, таким образом, ограничен пятью единицами, выступающими в равноценных парных вариантах: а-я, о-ё, у-ю, э-е, ы-и (в предлагаемой здесь транскрипции — а-ā, о-ō, у-ū, э-е, ы-и).

Мы будем исходить из предположения, что поэтическая речь позволяет достаточно прочно ассоциировать фонему с ее графическим образом и в тех случаях, где она не представлена фонологически сильным вариантом, и, таким образом, дает основания решать вопрос о квалификации звуков в слабых положениях графофонологически: безударный гласный в звуковой структуре стиха связывается с тем ударным, который выражен аналогичной орфограммой.

8. Ниче мы рассмотрим два случая, в которых графико-фонетическая последовательность выступает самостоятельным экспонентом интонационно-просодической организации стихотворного текста.

А. Одной из форм субституции интонационного оформления синтагмы в поэтическом тексте может служить распределение ударных гласных в соответствии с различием их акустических характеристик.

На «ритмическое распределение отдельных звуков в произведении» [29], «циклическое голосоведение», делящее речь «по системе повторяющегося, но замкнутого закона чередования гласных» ([4, с. 22]; ср. [30]), указывалось неоднократно; в последнее время эта идея нашла отражение в ряде зарубежных исследований [31—33].

Так, ассонансные ряды в стихотворной речи способны подчеркивать акцентную пульсацию стиха, дифференцируя последовательность соответственно «тенденции интонационного членения» [4, с. 23]:

Текли лучи. Текли жуки с отливом,
Стекло стрекоз сновало по щекам
(Пастернак)

И	И	И	И	И
О	О	А	А	А

Вокалическая последовательность строится при этом как регулярное повторение неизменного по акцентной и комбинаторной структуре сегмента (обычно таковым является один ударный гласный; но ср. в приведенном примере: *Текли лучи*. / *Текли жуки*... — еИ уИ / еИ уИ, где безу-

³ В этом смысле показательны полученные Е. Даль результаты изучения поэтической эквивалентности гласных в поэзии Б. Пастернака. Так, в предударной позиции гласные /а/ и /о/ дифференцируются и в соответствии с их фонологической принадлежностью входят в состав различных «звукоповторных цепей» [24, с. 98].

дарные гласные дифференцируют ряд в связи с синтаксическим членением строки; *стекло стрекот* — еО еО, где безударные подчеркивают заданное ассонансом членение).

В то же время повторяющаяся «звуковая фигура», будучи средством консолидации / делимитации единиц поэтической синтагматики, может выступать и как особого рода экспрессивное средство, воспроизводящее эмоциональную динамику текста. При этом в пределах синтагмы осуществляется тенденция к градуальному расположению гласных в связи с акустическими признаками звучности и тона.

То, что в качестве структурообразующих выдвигаются именно признаки звучности и тона, представляется неслучайным: «признаки первого класса родственно просодическим признакам силы и количества, признаки второго класса — просодическим признакам высоты тона» [34]. Эта родственность оказывается важной для поэтической речи. Формы сочетаний по звучности могут выступать здесь аналогом силовых изменений в интонационном оформлении синтагмы, а тональные переходы — показателем мелодического движения.

В связи с этим уместно говорить о «вокалической интонации» стиха, выражаемой взаимодействием ударных гласных в речевой цепи.

Моделью «системы координат», предопределяющей направления этого взаимодействия, может служить известная схема Р. О. Якобсона

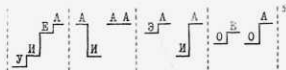


устанавливающая оппозиции гласных фонем русского языка и намечающая их градацию по признакам диффузности/компактности и низкой/высокой тональности: 1) у, и — о, е — а; 2) у — о — а — е — и (в применении к поэтической речи — см. [35]). Учитывая, что в реальной речи эти оси не автономны, а «проецируются» одна на другую⁴, перцептивная градация гласных, актуальная для звуковой структуры стиха, может быть представлена в виде двух рядов: 1) у — и — о — е — а; 2) у — о — а — е — и.

Приведем в пример известное своей эмоциональной насыщенностью четверостишие стихотворения А. Блока:

Русь моя, жизнь моя, вместе ль нам маяться?	У	И	Е	А
Царь, да Сибирь, да Ермак, да тюрьма!	А	И	А	А
Эх, не пора ль разлучиться, раскаяться ...	Э	А	И	А
Вольному сердцу на что твоя тьма?	О	Е	О	А

Начальная строка воспринимается очень монолитно. Эта целостность обеспечивается последовательным нарастанием звучности ударновокалического ряда от начала строки к ее концу:



⁴ Ср. данные Н. А. Слепокуровой по анализу восприятия гласных: различие по тональности (ряду) — основной фактор фонемного разграничения /у/ — /и/, /о/ — /е/ [36].

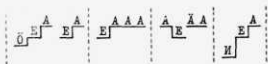
⁵ Одним из первых лингвистов, обративших внимание на построения такого рода, был С. И. Бернштейн [13, с. 173]. Предложенный им «ступенчатый» способ обозначения вокалических рядов в стихе используется в настоящей работе.

Дробление 2—4-й строк на синтагмы подчеркивается благодаря варьированию контура первой строки, воспринимается на ее фоне. Нисходящий характер имеет лишь полустипшие, непосредственно следующее за первой строкой, «отталкивающееся» от нее и создающее «взаимотраженность» контуров крайних полустипший срединных строк. Последние две строки посятагменно реализуют развертывание гласных первого стиха. (Стяжение некоторых слов в ритмико-синтаксические единства усиливается скрепами, образованными консонантно-вокалическим и структурно-слоговым повтором: *Цáрь, да Сибáрь, да Ермáк, да тюрьмá.*)

Однонаправленность вокалических переходов по диффузности/компактности, «волнообразное» нарастание признака в пределах синтагмы позволяет, таким образом, говорить в некоторых случаях о своеобразной вокалической интонации стиха, которая не только организует строку как целое и создает тем самым условия для выделения ее в речи, но членит стих и далее:

Звёзды меркнут и гаснут. В огне облака.	О	Е	А	Е	А
Белый пар по лугам расстилается.	Е	А	А	А	А
По зеркальной воде, по кудрям лозняка	А	Е	А	А	А
От зари алый свет разливается.	И	Е	А		

(И. С. Никитин)



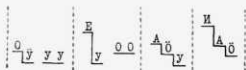
(Привлекает внимание тот факт, что единственная «отраженная» звуковая фигура слова возникает на разделе двустипший *.)

Обратим внимание на то, что внутристиховая организация четко ориентирована на выделение синтаксических единств, ударновокалическое строение выполняет здесь роль контурного средства, оформляющего не только ритмическое, но и смысловое членение речи.

Если выше рассматривались восходящие контуры (в данном случае — по звучности), то ниже приведем пример нисходящего контура гласных (по признаку тона):

Ночью, в юрте, за ужином грубым	О	У	У	У
Мне якут за охотничий нож	Е	У	О	О
Рассказал, как ты пьёшь с медногубым	А	О	У	
И какие подарки берёшь.	И	А	О	

(Н. Тихонов)



Следует особо отметить, что структуры такого рода наиболее ярко проявляются и чаще всего встречаются в отрезках стихотворного текста, характеризующихся повышенной экспрессивностью. В связи с этим становится очевидно, что кроме функции синтагматической связи/членения эти средства выполняющие присущую интонации экспрессивную (эмоциональную)

* В связи с этим любопытна и лексическая нагрузка соответствующего сегмента (*По зеркальной воде*), с дальнейшим развитием в дистихе темы отраженности и общей семантической оппозицией «происходящее в небе — происходящее на земле».

функцию. Очевидно, в таких случаях актуализируется изобразительная, эмоциографическая, сторона поэтической речи, вступает в силу фактор фонетического символизма, который раскрывается не атомарно и не суммарно, а как результат линейного взаимодействия единиц, как семантический компонент структуры контурного типа.

Смыслоразличительной силой при этом обладает дифференциация не по типу конститутивного признака (звучность — тон), а по характеру контура (восходящий — нисходящий). Восходящий и нисходящий контуры в самом общем виде противопоставляются как интонационные корреляты состояний аффекта и эмоционального напряжения, двух основных форм осуществления эмоционального процесса [37].

Ср. передачу аффективного состояния (восходящий контур, «имитирующий» повышение/усиление голоса при кумулятивном протекании эмоции): *Чудище обло, озрно, огромя, с тризвонной и лаей* (Греднаковский); *Кумиры падают! Народ, гонимый страхом...; Чу, пушки грянули! крылатых кораблей...* (Пушкин). И, с другой стороны, — эффект эмоционального напряжения (нисходящий контур; понижение и «оседание» голоса при концентрации эмоции): *Гроба с размытого кладбища Ильвут по улицам!...; Без божества, без вдохновенья, без слез, без жизни, без любви* (Пушкин).

К отрывку из стихотворения И. С. Никитина «Утро», рисующего картину рассвета, вполне применима и собственно синестетическая трактовка в духе Р. О. Якобсона (диффузность/компактность = тусклый/яркоокрашенный). Впрочем, выразительный аспект звуковой структуры и здесь доминирует над изобразительным⁷.

Б. Другим случаем проявления суперсегментной организации стиха на звуковом (графофонемном) уровне является своего рода ритмическая гармония гласных, или вокалический ритм.

На гармонические отношения в вокалической структуре стиха исследователи обращали внимание неоднократно, однако обычно дело ограничивалось рассмотрением ударного вокализма. Между тем вопрос о взаимоотношении ударных и безударных в поэтической речи имеет принципиальную важность: в нем наиболее органично проявляется связь ритмико-акцентуационного и звукового строения текста. Здесь уместно привести мнение Ю. Н. Тынянова, исходившего из взгляда на стихотворную форму как «непрерывную установку различных эквивалентов, повышающих динамизм» и видевшего «ритмическую роль инструментовки» в том, что она «дает звук не в однообразной форме, а в чередованиях различных оттенков его» [6, с. 50, 150].

Наблюдения показывают (критерием отбора служила эстетическая ценность произведения, основу материала составили наиболее известные, хрестоматийные образцы русской поэзии XIX в.), что вокалическая структура стиха во многом определяется тенденцией к своеобразной гармонизации-дисгармонизации гласных, в результате чего некоторые, преимущественно крайние, волны ритмико-акцентуационного контура строки (синтагмы) графофонетически выражаются в виде сходных по составу вокалических групп, различающихся порядком и акцентуацией компонентов.

В безмолвии садов, весной, во мгле ночей
(Пушкин)

⁷ После того как эта статья была сдана в редакцию, автор получил возможность ознакомиться с чрезвычайно интересными, сделанными независимо наблюдениями О. А. Седаковой и В. А. Котова, свидетельствующими о тональных соотношениях гласных как конструктивным факторе синтагматики стиха [38].

еО и аО еО оЕ оЕ

Безударные гласные в сочетании с ударными (последовательность ударных — О — О — О — Е — Е) располагаются здесь таким образом, что в строке образуются сходные по составу вокалические сцепления (еО — еО — оЕ — оЕ). При этом начальный сегмент (еО), неоднократно повторяясь, перемещается в конечную часть стиха в полностью (акцентно и метатетически) трансформированном виде. Абсолютно начальный гласный е, пахотясь в безударном, «теновом» положении, служа «фактором динамической подготовки» (Тынянов), в исходе строки центрируется, выдвигается на ударную позицию, получает «динамическое разрешение» в финальном импульсе строки. И наоборот, — начальный ударный О переходит в фон, реализуется как безударный графофонетический элемент.

Стихотворная синтагма (строка) с ее нисходяще-восходящей динамикой оказывается той рамкой, внутри которой эти преобразования получают целенаправленный характер: строка стремится «вытолкнуть» повторяемый сегмент на вершину своей динамической волны. Ср.:

Влево, разбросаны были обломки еловые вёсел
(Фет)

ЕО аО аи ии ои еО иеОе

Ощутимость этих вокалических трансформаций усиливается за счет подключения повторяющихся консонантных элементов:

лЕво елОв. вО-ел

(заметим, что отказ от графофонемного принципа полностью изменил бы картину).

Тенденция к скобочному расположению трансформируемых сегментов обуславливает тот факт, что сильные стиховые позиции в строфе часто обнаруживают коррелятивность по своему вокалическому строению. Например:

Безмолвное море, лазурное море,
Стою очарован над бедной твоей

еО оеОе аУ оеОе
оУ оаОааЕооЕ

(Жуковский)

Несчастно верная сестра,
Надежда в мрачном подземелье

еА уЕааеА
аЕаАооЕЕ

(Пушкин)

Подруга дней моих суровых,
Голубка дряхлая моя

оу аЕоИуОы
оу аАааоА

(Пушкин)

И на пирах разгульной дружбы,
И в сладких таинствах любви!

и а и а а у о у м
и а и а и а у и

(Пушкин)

Мне ль позабыть огонь и живость
Твоих лазоревых очей

Е о а н о о и и о
о и а о е м о е

(Языков)

Увы, он счастья не ищет
И не от счастья бежит

у н о а и а е и е
и е о а и а е и

(Лермонтов)

Любовь, любовь — гласит преданье,
Союз души с душой родной

у о у о а и е а е
о у и н у о о о

(Тютчев)

Еду ли ночью по улице темной,
Бури заслушаюсь в пасмурный день

Е у о о у о у и е о о
у и а у а у а у и е

(Некрасов)

Обратим внимание на то, что наряду с функцией объединения стихотворной синтагмы, «размывания» границ слова, благодаря чему достигается особая слитность звукового ряда строки, вокалический ритм может выполнять и выделительную роль, подчеркивая ритмико-синтаксическое соположение и семантико-синтаксическую связанность слов (*подруга — суровых — голубка; несчастью — сестра — надежда; любовь — союз — с душой* и т. п.). Подобно гармонии гласных, явление это «затрагивает не только гласные, но и согласные, и не только фонетику, но и более глубокие структурные пласты языка» [39].

Ср. взаимодействие вокалических и консонантных элементов при ритмико-гармоническом оформлении строфы: *Поздняя осень. Грачи улетели, / Лес обнажился, поля опустели, // Только не сжата полоска одна... / Грустную думу наводит она* (Некрасов) —

О а а о е а и у е и
Е о а и а о а о у е и
о о е а а о о а о а
у у у у а о и о а

О-дня
о-сна л-апо-длоп . . .
... апол . одна
... на-о . она

⁸ В целях наглядности картина вокалических трансформаций в некоторых примерах умышленно упрощается.

Скобочную функцию реализует здесь ряд консонантно-вокалических блоков О-днй — обна — однА — на-О — онА; серединные звенья ритмообразующей вокалической цепочки поддерживаются повтором согласных п, л: л-апо-лАоп — апол. Консонантный повтор, таким образом, не только усиливает эффект синтагматического объединения гласных, но и может дифференцировать маргинальные и серединные звенья создающейся цепи вокалического ритма (см. [28]).

С точки зрения возможностей метаязыковой экспликации вокалического ритма (а следовательно, — возможностей осознания соответствующих бессознательных речетворческих механизмов) представляет интерес недавно опубликованное стихотворение А. Тарковского (Новый мир, 1987, № 5).

Приведем его последнюю строфу:

Хоть мгновенье одно без пространств и времен,	о о Б е с о о е о А и е о
Только крылья мелькнув сквозь запутанный сон,	о о Н а е У о а У а о о
И, взлетая, дышанье на миг затаи,	к е А а м а е а и а а и
Через горы-моря и о а а о ж	е о о н о А и о А а о и

Организованные с помощью трансформируемых вокалических групп отрезки текста, «птичьи строчки из гласных», в контексте стихотворения получают осмысление как свободная, исходящая из глубин души, протекающая поверх слов поэтическая речь, а помещенные в конце строф вокалические «перевертн», вероятно, являются метаязыковой манифестацией ритмико-гармонического построения текста (ср. в другой строфе:

Через сини моря и о а а о ж — е е и и о А и о А а о и).

Рассмотренный тип звуковых построений в стихе подтверждает неоднократно высказывавшуюся мысль о том, что в стихотворном тексте «эвфония... становится важным вторичным фактором ритма», а «эвфонические модели... подчеркивают строку как единицу» [30, с. 27]. В самом общем плане ритмическая гармония гласных дает еще одно свидетельство реализации на разных уровнях текста (как в формальном, так и в семантическом аспекте), установленного Гумбольдтом «закона непрерывной последовательности», предусматривающего создание в тексте «совершенной непрерывности», где любая часть, «независимо от цели, для которой она нужна, ... должна уже как таковая вытекать из предыдущего» [40]. Вероятно, именно эффект «вытекания» одной части последовательности из другой, повторение как видоизменение отвечает эстетической потребности максимальной динамизации речи. Являясь одним из конструктивных компонентов стиха, эти отношения содействуют эстетическому «удержанию» цельности текста и выполняют ряд характерных для суперсегментных единиц функций: функции членения, связи и, наиболее явно, — функцию повышения степени слитности дискретных единиц синтагматики.

Две указанные разновидности в звуковой структуре стиха, условно обозначенные как 1) вокалическая интонация; 2) ритмическая гармония гласных (вокалический ритм), вероятно, составляют часть в сложной системе средств суперсегментной организации поэтического текста, которая охватывает как его фонетическое строе-

ние, так и линейные отношения на более высоких уровнях речевой структуры⁹. Взаимодействуя и актуализируясь попеременно, они создают стихотворный текст как синтагматическое единство.

Если понимать благозвучие не абстрактно, а как категорию речевой эстетики текста, формируемую особенностями его суперсегментной организации, то в качестве родового понятия для вокалической интонации и ритмической гармонии гласных удобно использовать термин эвфония. Понимаемая в этом смысле эвфоническая организация стиха резко отличается от группы явлений, связанных с «фонетико-поэтическим анализом слова» [42], — поэтической этимологии, паронимии, анаграммы и некот. др.; она противопоставит как средство «цементирования» стихового ряда, призванное «сливать» слово с другими словами, растворяя его в навязчиво-захватывающих вибрациях созвучий и ритма» [43], средствам, оперирующим со словом как автономной сущностью, устанавливающим своего рода деривационные отношения между близкозвучными словами в стихе ([1]; ср. к противопоставлению двух типов звуковой организации стиха [28; 44]) (естественно поэтому, что фонетической базой паронимии и смежных явлений служит консонантизм).

В заключение следует сделать еще одно замечание.

Средства синтагматической консолидации и делимитации речевых единиц (куда входит вокалическая интонация и динамическая гармония гласных) ни в какой мере не могут считаться «блуждающими по поверхности языка» [45]. На этом основании и учитывая органическую взаимосвязь сегментного и суперсегментного строения речи вообще, возможно, имеет смысл говорить не о суперсегментных, а об экстрасегментных средствах поэтической речи, выражающихся в особых формах сочетаемости и распределения сегментных единиц.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Григорьев В. П. Поэтика слова. М., 1979.
2. Новиков Л. А. Семантика русского языка. М., 1982.
3. Ковтунова И. И. Поэтический синтаксис. М., 1985.
4. Томашевский Б. В. О стихе. Л., 1929.
5. Лосев А. Ф. Поток сознания и язык // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф. М., 1982. С. 10.
6. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 1965.
7. Поспелов Н. С. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. М., 1960.
8. Златоустова Л. В. Роль фразовых акцентов в организации звучащего стиха // Русское стихосложение. М., 1985.
9. Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. М., 1982.
10. Сафронова Е. Г. Интонационная композиция стиха // Проблемы структурной лингвистики. 1983. М., 1986.
11. Златоустова Л. В. Фонетические единицы русской речи. М., 1981.
12. Анненский И. Ф. Книги отражений. М., 1979. С. 71.
13. Бернштейн С. И. Опыт анализа словесной инструментальности // Поэтика. Сб. 5. Л., 1929.
14. Зубкова Л. Г. Сегментная организация простого слова в языках различных типов: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. Л., 1978.
15. Кацнельсон С. Д. Фонемы, синдемы и промежуточные образования // Фонетика. Фонология. Грамматика. М., 1971. С. 137.
16. Clements G. N. The autosegmental treatment of vowel harmony // Phonologica. 1976. Innsbruck, 1976.

⁹ Одно из частных проявлений такой организации можно увидеть в контурном и «скобочном» характере порядка слов в стихе. В этом аспекте кажется существенным указание И. И. Ковтуновой на дислокацию как норму организации стихотворной строки [41].

17. Vergnaud J.-R. A formal theory of vowel harmony // Issues in vowel harmony. Amsterdam, 1980.
18. Виноградов В. В. Общие проблемы изучения языка художественной литературы в советскую эпоху // Славянская филология. Т. 2. М., 1958.
19. Гердер И. Г. Избр. соч., М.; Л., 1959. С. 195.
20. Жинкин Н. И. Механизм регулирования сегментарных и просодических компонентов языка и речи // Poetics = Poetika = Поэтика. Warszawa, 1961.
21. Светозарова Н. Д. Интонационная система русского языка. Л., 1982. С. 18—19.
22. Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984.
23. Журавлев А. П. Фонетическое значение. Л., 1974. С. 34—36.
24. Даль Е. Некоторые особенности звуковых повторов Бориса Пастернака. Göteborg, 1978.
25. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворения. I. «Воспоминание» Пушкина // Щерба Л. В. Избр. работы по русскому языку. М., 1957.
26. Панов М. В. Русская фонетика. М., 1967. С. 272, 413.
27. Бодуэн де Куртене И. А. Об отношении русского письма к русскому языку // Бодуэн де Куртене И. А. Избр. работы по общему языкознанию. Т. 2. М., 1963. С. 242.
28. Векшин Г. В. Фонографическая структура русского стиха в аспекте эстетического выражения: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1987.
29. Пешковский А. М. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы // Пешковский А. М. Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики. Л., 1930. С. 150.
30. Mukarovsky J. On poetic language. Lisse, 1976.
31. Abernathy R. A vowel fugue in Blok // IJSLP. V. 7. 1963.
32. Gauthier M. Les équations du langage poétique: Thèse... Lille, 1973.
33. Newton R. P. Vowel undersong: Study of vocalic timbre and chroneme patterning in German lyric poetry. The Hague — Paris, 1981.
34. Якобсон Р. О., Халле М. Фонология и ее отношение к фонетике // Новое в лингвистике. Вып. II. М., 1962.
35. Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 181—182.
36. Слепокурова Н. А. Исследование восприятия стационарных синтетических гласных: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1972.
37. Рейковский Я. Экспериментальная психология эмоций. М., 1979. С. 40—44.
38. Седакова О. А., Котов В. А. К проблеме стихотворного языка: Высотная организация (мелодика) как конструктивный фактор стиха // Этнолингвистика текста: Семантика малых форм фольклора (предварительные материалы к симпозиуму). М., 1988.
39. Реформатский А. А. К вопросу о фономорфологической делимитации слова // Морфологическая структура слова в языках различных типов. М., 1963. С. 68.
40. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. С. 263.
41. Ковтунова И. И. Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976. С. 197.
42. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 640.
43. Аверинцев С. С. Поэзия Вячеслава Иванова // ВЛ. 1975. № 8. С. 160.
44. Векшин Г. В. Проблема эстетической функции языка в связи с организацией низших уровней текста // Методология лингвистики и аспекты изучения языка. М., 1988.
45. Пешковский А. М. Интонация и грамматика // Пешковский А. М. Избр. тр. М., 1959. С. 191.