

СТИХОВЕДЕНИЕ

В.Б. Смиренский

«ТАК НАДО ИГРАТЬ».

О поэтической звукописи и звуко смысловой организации стиха

Памяти С.Н. Бройтмана

Корни языка иррациональны и имеют магическую структуру.

Х.Л. Борхес

Как писал Владимир Вейдле, «поэзия рождается из слова, через слова, в словах, из слов. Из услышанной музыки их звуков, смыслов, звуко смыслов»¹.

Уже в ранних стихах Борис Пастернак проявляет себя как виртуоз языковой игры – звукописи, или ономотопеи, звукоподражания. В стихотворении «Зимнее небо» (1915) он создает эффект скрежета коньков о лед:

Цельною льдиной из дымности вынута

Ставший с неделю звездный поток.

Клуб конькобежцев вверх опрокинут:

Чокается со звонкою ночью каток.

Реже-реже-ре-же ступай, конькобежец,

В беге ссекая шаг свысока

На повороте созвездьем врежется

В небо Норвегии скрежет конька.

Наиболее ярко «царица ономапопея», по выражению В. Вейдле, представлена во второй строфе. Характерно, что Пастернак употребляет в ней и слово «скрежет» (4-я строка), которое само по себе имеет звукоподражательный характер. Но полный эффект достигается в предыдущих строках нагнетанием слов, которые содержат слоги *ре-же*, (*реже, реже, ре-же врежется*), а также согласные звуки Р Ж С Ш З З Д' Р Ж ЦЦ (ТС), которые ниже в таблице приведены в правом столбце и обозначены заглавными буквами².

Реже-реже-ре-же ступай, конькобежец,	<u>РЖ РЖ РЖ С Ж Ц</u>
	т п к н к б
В беге ссекая шаг свысока.	<u>СС Ш С С</u>
	в б г к к в к
На повороте созвездьем врежется	<u>Р С З З [Д'] Р Ж [ЦЦ]</u>
	н п в т в м
В небо Норвегии скрежет конька.	<u>Р С Р Ж</u>
	в н б н в г т к н к

Для наглядности там же приводится и соотношение этих согласных с другими согласными звуками в строке, обозначенными строчными буквами. Из этого соотношения видно, что наибольшего эффекта Пастернаку удастся добиться в первой и третьей строках, где отношение звуко-символов к обычным согласным составляет 1) 9:6; 3) 8:6, а во всем четверостишии достигает весьма впечатляющих цифр 26:17.

Как пишет Андрей Белый (о звукописи Н. Гоголя), «часто звуковой перелив выходит за границы фразы, разливаясь по ряду фраз; эффект звукописи тогда подобен игре цветного сверка на гранях бриллианта». По его мнению, «суть звукописи коренится в глубочайшей связи метафоры, мысли с первичными феноменами слуха (физиологической акустикой); связь дана метафорой,

которая по Вундту – первичный этап языка, или – начало речевого творчества...»³.

Разбирая стихотворение Пастернака «До всего этого была зима», М.Л. Гаспаров и И.Ю. Подгаецкая обращают внимание на то, что «обе строфы густо аллитерированы на -уж-жу- (больше всего - в 3 строке) – это фоническая кульминация стихотворения»:

В занавесках кружевных
Воронье.
Ужас стужи уж и в них
Заронен.

Это кружится октябрь,
Это жуть
Подобралась на когтях
К этажу.

Действительно, здесь происходит многократное зеркальное отражение *ужас – жуть*. В то же время, комментируя стихотворение «Конец» (СМЖ): «Наяву ли все? Время ли разгуливать? / Лучше вечно спать, спать, спать, спать / И не видеть снов», М. Гаспаров и И. Подгаецкая усматривают здесь намек на монолог Гамлета «Быть или не быть», а через него – отсылку к «Урокам английского» с умирающей Офелией и к «Елене», упоминающей ее.

Но и аллитерация -уж-жу- может указывать на монолог Призрака из «Гамлета»: «О ужас, ужас, ужас!» (Пер. Н. Полевого), и в третьей строке этот троекратный повтор почти очевиден. Только этот повтор Пастернак усложняет и превращает не столько в аллитерацию, сколько в паронимическую аттракцию⁴. И авторы комментария как раз и указывают далее на этот прием: «метонимия “кружится октябрь” (= кружатся октябрьские вороны) явно подска-

зана “кружевными занавесками” предыдущей строфы)»⁵, то есть «подсказка» производится с помощью паронимов *кружится – кружевными*.

А в развитии темы аллитерации у Пастернака можно обратить внимание на отрывки «Из поэмы», где подряд целый ряд строк, действительно, очень «густо аллитерированы» шипящими и аффрикатой з:

Я тоже любил, и она пока еще	ж щ
Жива, может статься. Время пройдет,	ж ж
И что-то большое, как осень, однажды	ш ж
(Не завтра, быть может, так позже когда-нибудь)	ж [ж']
Зажжется над жизнью, как зарево, сжалившись	з [ж'] ж з з [зж] ш
Над чашей. Над глупостью луж, изнывающих	щ [ш] щ
По-жабы от жажды. Над заячьей дрожью	ж ж з ч [ж']
Лужак, с ушами ушитых в рогожу	ж ш ш ж
Листвы прошлогодней. Над шумом, похожим	ш ш ж
На ложный прибой прожитого. Я тоже	ж ж ж
Любил, и я знаю: как мокрые пожни	з ж
От века положены году в подножье,	ж ж
Так каждому сердцу кладется любовью	ж
Знобящая новость миров в изголовье.	з щ з
Я тоже любил, и она жива еще.	ж ж щ

Цель использования этой «густой» и сквозной аллитерации, на первый взгляд, не вполне ясна. Возможно, подсказку надо искать в строках, где речь идет о шуме, «похожим / На ложный прибой прожитого», то есть поэт хотел, чтобы эти стихи своим шумом напоминали не «ложный», а похожий на настоящий шум моря, морской прибой. Таким образом, поэт использовал здесь аллитерацию и как звукопись⁶.

Но вот перед нами стихотворение «Оттого все неудачи» Мандельштама, о котором сам поэт писал, что здесь он «очень скромными средствами при помощи буквы «ща» и еще кое-чего сделал (материальный) кусок золота. Язык русский на чудеса способен, лишь бы стих ему повиновался...» (из письма Н.С. Тихонову от 31.12.1936).

Говоря «еще кое о чем», Мандельштам, возможно, имел в виду также другие шипящие и близкие по звучанию *ч* и *х*. Эта звукопись похожа на шипение кота, который описан в стихе:

Оттого все неудачи,	
Что я вижу пред собой	ч ж
Ростовщичий глаз кошачий –	щ ч ш ч
Внук он зелени стоячей	ч
И купец воды морской.	
Там, где огненными щами	щ
Угощается Кашей,	щ щ
С говорящими камнями	щ
Он на счастье ждет гостей –	[щ] ж
Камни трогает клещами,	щ
Щиплет золото гвоздей.	щ з з
У него в покоях спящих	х щ х
Кот живет не для игры –	ж
У того в зрачках горящих	ч щ
Клад зажмуренной горы,	ж
И в зрачках тех леденящих,	ч х х щ х
Умоляющих, просящих,	щ х щ х
Шароватых искр пиры.	ш х

29–30 декабря 1936

Поскольку в стихотворении, с одной стороны, возникает образ Кощея, с другой кота, то можно предположить, что тема «ща» (с другими согласными) создает, в том числе, с помощью звукоподражания, впечатление взаимного отражения этих образов. Как пишет И. Фролов, «кот в низшей мифологии выступает как помощник нечистой силы – в данном случае Кощея, русского аналога Сатаны»⁷.

Анализируя смысл стихового слова, Юрий Тынянов еще в 1924 г. писал, что это слово не имеет одного, определенного значения. Оно – хамелеон, в котором каждый раз возникают разные оттенки. Признаки значения делятся на два основных класса – основной признак значения и *второстепенные*. При этом понятие основного признака не совпадает с понятием вещественной части слова так же, как понятие второстепенного с понятием формальной.

Разбирая каламбур Андрея Белого «Человек – чело века», Тынянов указывает, что здесь происходит *перераспределение частей вещественной и формальной* и, что особенно важно – семасиологизация их... Перед нами как бы двойная семантика, с двумя планами, из которых в каждом особые основные признаки и которые взаимно теснят друг друга. Колебание двух семантических планов может повести к частичному затемнению основного признака – и выдвинуть колеблющиеся признаки значения, где в данном случае немалую роль играет лексическая окраска слов «чело» и «век» (принадлежность их, в особенности, первого, к «высокому» лексическому строю). Таким образом, этот пример показывает, что особенности словоупотребления вызывают второстепенные, или *колеблющиеся* признаки.

Используемые в поэзии повторы и рифмы, фонетические и паронимические сближения, создают «смысловый круг», высвобождают «непредвидимую семантическую энергию»⁸. «“Очей очарованье” – группа, объединенная метрически и фонически; осознаются как сопоставляемые звуки: “очей –

оча”. При этом значение слова “очарованье” окрашивается сильной связью со значением слова “очей”; “очарование” мы как бы возводим к корню “очи”. Так в слове оживают колеблющиеся признаки значения»⁹.

М.Л. Гаспаров полагал, что Тынянов так и не объяснил, как именно происходит обмен колеблющимися признаками между словами¹⁰. Однако исследования показали, что именно звуко-смысловые связи (о которых писал Тынянов) создают реальную возможность для когнитивного и формального семантического анализа поэтической лексики. Например, у Маяковского такая связь поддерживает мотивирование «окказионально-поэтической связи:

Эта тема день истемнила в темень.

Слово *тема* оказывается носителем значения *тьма*»¹¹. Здесь очевидно направление семасиологизации: *тема* ← *истемнила*, *темень*. Но часто связь паронимов двусторонняя, равноправная, симметричная – в том смысле, что оба они в одинаковой степени являются друг для друга источниками смысла, как в пастернаковской строке «реплики леса окрепли»¹², т.е. *реплики* ↔ *окрепли*. А.М. Пешковский писал, что в таких случаях «значение может быть связано только с теми звуковыми элементами, которые есть во *всех* этих словах, с неким эксцерптом из всех этих элементов, с неким как бы алгебраическим “корнем”, извлеченным из них...»; при этом «два элемента пронизывают друг друга»¹³.

Почти всюду в своих стихах Пастернак с легкостью демонстрирует фантастическое мастерство, сплетая, например, попарно слова из разных строк так, что одна строка отражается в другой:

Забором крался конокрад,

Загаром крылся виноград.

(Вариации, 5).

В другом случае паронимическая аттракция смыкается со звукоподражанием с целью передачи звука дождя:

По рвам и шляпам шлепающий дождик... (Там же)

С другой стороны, поэтические паронимы могут подготавливать дальнейшее развитие образов, размышлений самого поэта. Пример такого паронимического сближения метафор находим у Пастернака, когда любовное переживание сравнивается с переживанием трагического катарсиса:

Как я *трогал* тебя! Даже губ своей медью
Трогал так, как *трагедией* трогают зал.

Глагол *трогать* при повторах употребляется в двух значениях: 1) прикасаться и 2) волновать; он сталкивается со словом *трагедия*, и его «пронизывает» «колеблющийся» признак «трагичность»: прикосновение волнует, как трагедия (*трогал*1 ← *трагедией* → *трогал*-2).

В стихотворении Цветаевой «Минута» (1923) слово *минута* связывается с ближайшим в фонетическом отношении словом *минущая*:

Минута, минущая, минешь!

Эта связь говорит «о времени, о преходящей человеческой жизни, противоположной вечности, о разрыве между конечным бытием и бесконечным духом»¹⁴. В значении слова *минута* основной (по Тынянову) признак «малая единица времени» «частично затемняется» значением слова *минущая*. От него же *минута* приобретает колеблющиеся признаки: «то, что проходит, исчезает бесследно». И здесь мы снова видим направленную семасиологизацию: *Минута* ← *минущая, минешь!* Такие глубокие скрытые резервы таит в себе, на первый взгляд, относительно простой прием поэтической паронимии. Дело в том, что паронимические связи представляют собой синтез таких отношений, как омонимия и полисемия, с одной стороны, а также синонимия, с другой, «организуя фонетическое сходство с частичной соотнесенностью семан-

тических связей», способствуя «когнитивно-познавательному и ценностно-прагматическому уточнению представления о соответствующем денотате сообразно замыслу говорящего»¹⁵.

В стихотворении «Минута» и вообще в стихах поздней Цветаевой рождается «все более частый прием, когда слова сближаются не только по смыслу, но и по звуку, и этот звук подсказывает некоторый общий мерцающий, не поддающийся точному определению смысл: то, что Ф. Степун назвал цветавской “фонологической каменоломней”... Словом поверяется тема: созвучность слов становится ручательством истинного соотношения вещей и понятий в мире, как он был задуман Богом и искажен человеком»¹⁶.

В 1919 г. Пастернак в стихе «Конец» в книге «Сестра моя жизнь» написал:

Ах, как и тебе, *прель*, мне смерть
Как *приелось* жить!

Здесь сходный с цветавским мотив тщеты жизни выражается, в том числе при помощи того, что переключка слов *прель* (тлен) ↔ *приелось* связана со словами *смерть* – *жить*.

Через три строфы это стихотворение заканчивается рифмующимся финалом, где снова настроение поэта, его экспрессия выражается созвучием *оскоминой* ↔ *с комьями*, в котором мы видим и «слитный групповой смысл» отчаяния и отвращения:

Но с *оскоминой*, с оцепененьем, с *комьями*
В горле, но с тоской стольких слов
Устаешь дружить!

Конечно, далеко не всегда паронимическая игра способна вызвать такие богатые ассоциации.

Пастернак мог использовать эту игру в ее, так сказать, исходном, каламбурном модусе:

Был разговор о *свинстве* мнимых *сфинксов*,
О *принципах* и *принцах* ...

(Спекторский, 1931)

И про многие другие стихи и строки можно сказать, что здесь поэт «шаманил машинально» (Встреча, 1921).

Но вот стихотворение «Весенний дождь», где поэт передает впечатление от выступления Керенского в мае 1917 г.

В чьем это сердце вся кровь его быстро
Хлынула к славе, схлынув со щек?
Вот она бьется: руки министра
Рты и *аорты* сжали в пучок.

Здесь эмоциональный центр строфы в емком и неожиданном созвучии *рты* и *аорты*, которое участвует в метафоре, передающей момент власти оратора над слушателями и их волнение.

В целом, для комментирования этого и других приведенных стихов можно привести определение метафоры, которое по своему смыслу вполне распространяется и на «паронимические сгустки»: «...метафора является одной из форм реализации универсального механизма компрессирования смысла, сущность которого заключается в способности “сворачивать” эмоциональную энергию языковых структур и структур ментальных в структуры метафорической когниции»¹⁷.

Пример такой метафорической когниции находим, например, в поэме «Спекторский» Пастернака:

Сейчас мы руки углем *замараем*,
Вмуруем в камень *самоварный* дым,
И, в рукопашной с медным *самураем*,

С кипящим солнцем в комнаты влетим.

Здесь два слова *замараем* и *самоварный* употреблены в прямом значении, но далее за «бытовым» глаголом *замараем* следует употребленный в «поэтическом» и переносном значении глагол *вмуруем*, а *самовар* уподоблен *самураю*; все четыре слова сходны и связаны своим звучанием, обозначая единый процесс. Звуковое сходство *самоварный* – *самураем* позволяет создать метафору, в которой можно найти и смысловое сходство: пышущий «грозной» энергией *самова* уподобляется *самураю* (самурай – «воин, вступающий на путь меча»); с другой стороны, В.И. Даль в своем словаре при слове «самовар» отмечает и шутивную форму: «*шуточн.* самограй», что фонетически совсем близко к слову «самурай»).

Используя лексику поэта, можно сказать, что в значение слова *самовар* «вмуровано» теперь значение (сема) *самурай*. Эти же строки дают возможность сравнить эту метафору с метафорой более «обычной»: уподоблением самовара «кипящему солнцу».

Л.В. Калашникова полагает, что метафора позволяет реорганизовать наши концептуальные модели, и ее «можно рассматривать и как процедуру заполнения позиций образного фрейма узлами конкретного окказионального фрейма»¹⁸. В особенности, это относится к концептуальным метафорам, привлекающим фоновые знания¹⁹.

О.Г. Журавлева пишет, что при языковой игре «язык выступает не столько кодом соотнесения репрезентанта со смыслом, сколько ключом когнитивного конструирования», а «языковая игра представляет собой ментальную деятельность по оперированию когнитивными структурами», когда когнитивные структуры одного слова начинают функционировать на новом фоне смыслового или ассоциативного поля другого слова. К когнитивным структурам относят концепты, фреймы, когнитивные стереотипы, т.е. элементы ста-

бильности системы. По мнению О.В. Журавлевой, языковая игра (к которой можно отнести аллитерации, звукоподражания метафоры и паронимы) нарушает симметрию соотношения смысла и звука, приводит стабильные структуры в новое состояние неустойчивости и отражает особый способ познания мира²⁰.

Л.А. Шестак считает, что таким образом происходит сопряжение слов как результат сближения, аппликации или фракционирования номинаций слотов или фреймов, в которых отражены представления о типичных ситуациях, а также представления о концептах. «Механизмом языкового образа является семный синтез при сближении и аттракции номинаций (*катастройкой*), переконфигурация тождественных сем разных имен при метафоризации и языковой игре»²¹. Этот процесс можно назвать также реконцептуализацией, перестройкой концептов.

Одним из приемов языковой поэтической игры является соположение формально подобных концептов одного за другим. При исследовании поэтических паронимов отмечается разнообразие приемов этого использования. В частности, паронимы служат для создания **смысловой плотности** стиха, или, как писал Ю.Н. Тынянов, для создания «тесноты стихового ряда».

*Неподражаемо лжет жизнь,
Сверх ожидания, сверх лжи...
Но по дрожанию всех жил
Можешь узнать: жизнь.*

С.Б. Козинец считает, что здесь «напряженность обстановки, ощущений создается Цветаевой за счет частого повтора звуков [ж], [л], [р]»²². Но, кажется, замысел поэта и глубже, и конкретней, а комментарий можно продолжить. Слову *лжи* противопоставлено *жил*, а сочетанию *неподражаемо лжет* – *но по дрожанию всех жил*, где со звуковой стороны обращают на себя внимание

созвучия – настоящие аккорды согласных [н, п, д, р, ж, м, л, ж] – [н, п, д, р, ж, н, ж, л]. Таким образом, с одной стороны, жизнь – во многом ложь, но узнать ее можно только в самой основе – по дрожи жил.

Высказывается также мнение, что в сознании поэта «...лексические единицы одного звукоассоциативного ряда имеют тенденцию группироваться в пределах обозримого сегмента поэтического текста; вообще складывается впечатление, словно одно слово властно притягивает к себе другие члены звукоассоциативного ряда...»²³.

Анализируя стихотворение Пастернака «Девочка», С.Н. Бройтман указывает, что в процессе его развертывания «создается сплошная звуко-смысловая вязь, говорящая <...> о *нерасчлененности* у Пастернака *смысловой и звуковой фактуры слова и образа*»²⁴. На поверхности звуковая вязь проявляет себя в том, что «Девочка» подхватывает рифму «Зеркала», предыдущего стихотворения в книге «Сестра моя – жизнь» – «прямой – трюмо» и делает ее сквозной («трюмо-прямой-кутерьмой-трюмо-трюмо-дремой»). «Но этим поэт не ограничивается. Текст прошит еще и второй сквозной рифмой (бухты-барахты-смарагда-беспорядком-характером), а главное – сверх того – паронимическими повторами, в которые вовлечено 20 из 44 знаменательных слов текста. Главный и самый полный паронимический семантизирующий звуко-смысловой “корень” – *трм/дрм...*»²⁵. По мнению исследователя, животворящая *кутерьма* превращается, в односторонний и замкнутый мертвый мир – «*тюремную дрему*», которая «*рюмит*» глаза (т.е. заставляет проливать слезы).

Одним из наиболее ярких примеров семасиологизации (и, соответственно, двойной семантики) в поэзии является возведение собственного имени к разным смысловым корням. В стихотворении Цветаевой «Жалоба» (1923) из цикла «Федра» имя Ипполит сопрягается со словами, содержащими согласные п – л – т, б – л – т или только б – л, п – л: *болит, опалает, пыль, палит,*

слепну, склеп... Таким образом, «имя *Инполит* вбирает в себя смыслы всех этих слов: в роковой страсти к пасынку соединяются боль, опаленность, ослепление, предчувствие гибели (склеп) и т.п.»²⁶.

Велимир Хлебников выдвигал тезис о так называемом «внутреннем склонении» внутри не только поэтической, но и лексической системы русского языка. Если грамматические падежи не меняют значения слов, то «склонение по падежам основы» могут связывать значения далекие: *лес – лыс, бык – бок* («бык есть то, откуда следует ждать удара, а бок то место, куда следует направить удар»). При всей научной фантастичности этой гипотезы, Тынянов и Маяковский признавали ее действенность внутри поэзии. Маяковский писал: «Хлебниковские строки – *Леса лысы. Леса обезлосили. Леса обезлисили – не разорвешь – железная цепь*». А Тынянов подчеркивал, что «для Хлебникова нет неокрашенного смыслом звучания», которое является и орудием изменения смысла.

Примером «железной» звуко-смысловой цепи и одновременной яркой, глубокой семантизации собственного имени служит четверостишие Мандельштама о Воронеже, где поэт чувствовал себя заложником, пленником; он буквально задыхался, испытывая недостаток воздуха, «ощущение конца», по собственному его выражению. Название города предсказывает почти все следующие ключевые слова и смыслы стиха. Это отчаянная надежда вырваться на свободу и одновременно сознание того, что вырваться уже не удастся; оно сопровождается зловещим «парадом» шипящих и приводит к еще более зловещей, завершающей строфу поэтической этимологии: *Воронеж – ворон, нож!*

Пусти меня, отдай меня,
Воронеж –
Уронишь ты меня иль

проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь –
Воронеж – блажь, Воронеж –
ворон, нож!

Ю.В. Казарин, анализируя этот фонолексический контекст, отмечает, что его образует лексическая парадигма: *Воронеж, уронишь, проворонишь, выронишь, вернешь, Воронеж, блажь, ворон, нож*, где *ворон* – предвестие смерти, *нож* – орудие убийства. «Этот сложный, “двойной” – фонетический (фонографический) и лексический, – контекст образует в тексте стихотворения мощное ассоциативно-смысловое поле»²⁷.

«Сверхплотность» смысловую и звуковую наблюдаем в четверостишии современного поэта Дмитрия Авалиани, в котором критики усматривают отражение русской истории:

Древневерие деревни
И веранд, дворян надрывы.
У народов недоверие,
Выдранные нерадивы.

Стих представляет собой пересечение двух тем, двух смысловых парадигм в рамках одной «как бы сплошной “фугированной” ткани»²⁸. Эту «фугу» (лат. *fuga* – бег; музыкальное произведение, основанное на контрапункте и имитации) образуют согласные д – р – в – н, повторяясь в разной последовательности.

Андрей Белый писал, что «вся речь Тараса (“Тарас Бульба”) <...> – симфония, писанная для оркестра», а Гоголь – «не только писатель, но и композитор мелодий, великолепно инструментирующий их»²⁹.

Но настоящую симфоническую оркестровку, пиршество звуковой игры с аллитерациями и звукоподражанием, повторами, богатыми концевыми и внутренними рифмами демонстрирует Пастернак в стихотворении «Город».

Здесь и лязг, и грохот, и скрежет вагонных дверей, рессор и буферов (повторы $\bar{b} - p - \partial - \bar{b} - p - m$, которые также образуют «фугу»), и на этом фоне слышно, как гремят посудой в вокзальном буфете:

Это гам

Шпор и блюдец, и тамбурных дверец, и рам
О чугунный перрон. Это сонный разброд
Бутербродов с цикорной бурдой и ботфорт.

Это смена бригад по утрам. Это спор
Забытья с голосами колес и рессор.
Это грохот утрат о возврат. Это звон
Перецепок у цели о весь перегон.

Но вот грохот поезда стих, и на «подмосковных платформах» слышен шорох осенних листьев. А с помощью точно найденных паронимов, которые образуют и метафорические сближения (*скоп*, *скарб*, *скорбь*, *городской гороскоп*), и «звукосмысловые импликации»³⁰, Пастернак создает грустную осеннюю картину:

Это доски мостков

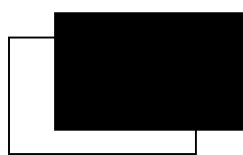
Под кленовым листом. Это шелковый *скоп*
Шелестящих красот и крылатых семян
Для засева прудов. Всюду рябь и туман.
Всюду *скарб* на возах. Всюду дождь. Всюду *скорбь*.
Это – наш *городской гороскоп*.

Нельзя не отметить поэтическую находку сближения *скарб* и *скорбь*. Явное звуковое сходство, которое пронизывает оба слова, словно ключ, раскрывает и создает настроение, выявляя общую сему осенней (и не только) ущербности, горести. Но такова судьба, таков в итоге *городской гороскоп*; и все это, действительно, поднимает стих до лирического и философского обобщения.

Как установила И.Ю. Светликова, тыняновская терминология – *второстепенные и колеблющиеся признаки*, которые проявляются в *тесноте стихового ряда*, – связана с работами немецких психологов Вундта и Гербарта³¹. Таким образом, кажутся оправданными попытки использовать здесь достижения когнитивного подхода.

При паронимической аттракции внимание может фокусироваться на различных аспектах слова. В случаях *тема ← истемнила*, *минута ← минуца* второе слово ослабляет, затемняет первое (Рис.1). В примере (Рис.2) оба слова равноправны. А в третьем примере *трогал → трагедией*, *самоварный → самураем* второе слово просвечивает на фоне первого.

Рис.1



тема ← истемнила
минута ← минуца

Рис. 2



реплики ↔ окрепли
скарб ↔ скорбь

Рис.3.



трогал → трагедией
самоварный → самураем

Пример оперирования когнитивными структурами, которое стимулируется поразительной звуковой энергией пастернаковского стиха, представляет собой «Дурной сон» (1914). В этом стихотворении, написанном под впечатлением первых месяцев войны, используется ассоциация с народным поверьем: увидеть во сне, как выпадают зубы, означает смерть. У Пастернака этот сон приснился «небесному постнику»; это необычный, навязчивый сон, его неот-

вязность подчеркнута рядом слов с согласными С – Н: *проснуться, сон* и одновременно с парой *засунутый – засов*:

...не может *проснуться*,
Не может, *засунутый* в сон на засов.

За упоминанием приметы к ключевому слову «зубы» присоединяются образующие тематический куст всё новые и новые однокоренные слова, которые должны отразить счет множащихся потерь на войне (*зубы, зубьев, трезубцев, зазубрин, зубцов*):

Он видит: попадали **зубы** из челюсти
И шамкают замки, поместия с пришептом,
Все вышиблено, ни единого в целости,
И постнику тошно от стука костей.
От **зубьев** пилотов, от флотских **трезубцев**,
От красных **зазубрин** карпатских **зубцов**.

В то же время слова с шипящими должны передать шамканье беззубого рта. После этого идет дальнейшее, весьма болезненное, тягостное развитие этой образной, метафорической системы, возникшей из слов «попадали **зубы** из челюсти». И вот уже «язык» – «месяц небесный» «с кровью заглочен хрящами развалин»:

Язык и глагол ее, – месяц небесный,
Нет, косноязычный, гундосый и сиплый,
Он с кровью заглочен хрящами развалин.

По мнению Р.Г. Кадимова, «два слова, в сильной степени сходные по форме, для которых поэтом найден контекст, связывающий их общей семой, могут квалифицироваться как имплицитная или потенциальная паронимическая аттракция»³². В тексте нет слова «глотка», но слова «язык», «глагол», «заглочен» актуализируют ее и, тем самым, представляют метафору «жерла» войны, всепожирающей бойни, кровавого месива.

Стихотворение закончится описанием санитарного поезда, но до этого вновь мелькнут «десны безносых трущоб», а в словах *деСНЫ* и *соСНЫ* как бы «зашифровано» слово *сны*:

Сквозь сосны, сквозь дыры заборов безгвоздых,

Сквозь доски, сквозь десны безносых трущоб.

.....

И сказка ползет, и клочки околесицы,

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..

В последних двух строках повтор «И снится, и снится...», многократно подчеркнутый отражением в словах с согласными С, Н (*уносятся, уносятся, снегу, санитарного, небесному, постнику*), вновь означает, что неотвязный сон продолжается.

Возвращаясь к мысли А.М. Пешковского о взаимопроникновении соположенных корней, о возникновении при этом, по-видимому, достаточно сложного, обусловленного самой поэзией образного значения, связанного с «эксцерптом» из связанных элементов, можно вспомнить схему соотношения планов выражения и содержания Л. Ельмслева, а также попытку уточнения этой схемы, предпринятую Г.П. Мельниковым. Он как раз обратил внимание, что при характеристике монемы, что есть отношение между «означающим» (образом знака) и «означаемым» (значением), не подчеркивается образная природа значения, и «остаётся незамеченной способность значения вступать со смыслами (поскольку они – тоже образны) в окказиональную ассоциацию по сходству и служить, благодаря наличию сходства, *намеком на смыслы*». Г.П. Мельников стремился показать, «что кроме отношения “означения” ме-

жду означающим (образом знака) и означаемым (значением) в актах универсальной коммуникации принципиальную роль играет еще один вид отношения – *отношение намекания* <...>. В частности, любое значение и, тем более, сложное может вступать в узуальную ассоциацию с несколькими смыслами, <...> что позволяет понять, как протекает “в некотором роде таинственное явление” (Соссюр) связывания языковых единиц (т. е. значений и ассоциированных с ними образов знаков) с элементами “аморфной” (по Соссюру и Ельмслеву) мысли, т. е. со смыслами (в нашей терминологии) или, иначе, как осуществляется “стыковка” значений со смыслами, особенно с окказиональными»³³. Это отношение играет не менее важную роль в языковой игре и звуко-смысловых связях.

Кроме того, при исследовании языковой игры, где используются паронимы, аллитерации и т.п. (напр., в рекламе) отмечается, что ее эстетическая функция связана с функцией фасцинативной (аттрактивной), вызывающей фазу «напряженного ожидания», которая заканчивается моментом озарения, разгадки³⁴.

Звуко-смысловые связи получили в поэзии XX в. исключительно широкое распространение. Отмечается, что связи, исходящие, например, от слов *минута – минувшая* (Марина Цветаева), живут лишь внутри стихотворения и распадаются за его пределами: образуется особый, сугубо окказиональный микромир закономерностей, действующих только внутри малой системы³⁵. Вместе с тем, эти «мерцающие», «колеблющиеся» семантические признаки характеризуются во многих случаях не внешней, а глубинной семантической образностью, основанной на психологических ассоциациях. А звуко-смысловые связи, найденные одним поэтом, используются в стихах другого. Рифму Пастернака *челюсти – целости* находим и у Маяковского в стихах о нэпманах:

Ничуть не смущаясь челюстей целостью,
Пошли греметь о челюсть челюстью.

У обоих поэтов рифма осмыслена идеей хищности и алчности, хотя и выполняет разные задачи. У Пастернака она служит созданию апокалипсической картины войны, у Маяковского – сатирической задаче.

А.К. Жолковский, приводит строку Пастернака *И взамен камор – хоромы, / И на чердаке – чертог* как пример приравнивания «малого» «большому»³⁶. Но ее можно считать и примером противопоставления «убогого» и «роскошного». Современный поэт-бард Михаил Кочетков использует его в своем «Печальном романсе», говоря о «счастливой» жизни бомжей:

Конечно, зимою мороз и метель,
Но есть же чердак – твой чертог и постель.

Но на одно из первых мест среди фоносемантических интертекстов следует, конечно, поставить пушкинскую *рюмку рома*, которая впервые появилась у него в 1823 г.: *Приди ко мне на рюмку рома, / Приди – тряхнем мы стариной*. Затем эта «мощная паронимическая пара» появляется в «Дорожных жалобах» (1830), «где эквифонически соотнесенные звуковые блоки построены на высокочувствительных согласных и ударных межконсонантных гласных (это едва ли не самое яркое и мажорное звуковое “пятно” стихотворения)», считает Г.В. Векшин³⁷:

То ли дело рюмка рома,
Ночью сон, поутру чай;
То ли дело, братцы, дома!..
Ну, пошел же, погоняй!..

А через сотню с лишним лет оно возникает у Пастернака в уже цитированном контексте:

Скромный дом, но рюмка рому
И набросков черный грог.

И взамен камор – хоромы,
И на чердаке – чертог (1936).

Мы видим, что Пастернак не просто воспроизводит это созвучие, но и мастерски усиливает его: *СкРОМный дом, но рюмка РОМу*, не говоря уже о метатезе и рифме: *каМОР – хоРОМы*.

Таким образом, поэтические паронимы и другие формы языковой игры позволяют оперировать когнитивными структурами, реализуя скрытую ассоциативную валентность слов, и вызывают активное совмещение плана выражения и плана содержания. Благодаря этому происходит развитие образов, реконцептуализация, или перестройка концептов.

Языковая игра в поэзии – одна из форм языковой выразительности, прием деавтоматизации речевых стереотипов. В ней реализуется эмоционально-эстетическая функция языка.

¹ Вейдле В.В. Эмбриология поэзии. М., 2001.

² В статье используется упрощенная транскрипция. В примерах обычно звук обозначается той же буквой, в том числе долгий мягкий [ш] обозначен [щ], но обозначена мягкость д', ж'; сочетание ТС, которое звучит как долгое Ц, обозначено ЦЦ; сочетание букв сч обозначено [щ]; сж обозначено [зж].

³ Белый А. Мастерство Гоголя: Исследование. М., 1996. С. 250–251.

⁴ Термин «паронимическая аттракция» впервые введен в работе: Григорьев В.П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М., 1979.

⁵ Гаспаров М.Л., Подгаецкая И.Ю. Пастернак в пересказе: сверка понимания // Русский язык. 2003. № 3. Режим доступа: <http://rus.1september.ru/2003/03/4.htm>, свободный.

⁶ Этот отрывок из поэмы Пастернака «Я тоже любил...» подробно анализируется также в учебнике Д.М. Магомедовой «Филологический анализ лирического стихотворения» (М., 2004).

⁷ Фролов И. Откровение Мандельштама (Эзотерика «Сталинской Оды») // Бельские просторы. 2004. № 4.

⁸ Бройтман С.Н. Заглавие к книге К. Вагинова «Опыты соединения слов» // Контрапункт. Кн. статей памяти Г.А. Белой. М., 2005. С. 199.

⁹ Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. М., 2007. С.154.

¹⁰ Гаспаров М.Л. Записи и выписки. М., 2001. С. 296.

¹¹ Эткинц Е.Г. Материя стиха. СПб, 1998. С. 328.

-
- ¹² *Никитина С.Е.* Паронимическая аттракция или народная этимология? // Русский язык. 2001. № 16. Режим доступа: <http://rus.lseptember.ru/2001/16/2.htm>, свободный.
- ¹³ *Пешковский А.М.* Лингвистика, поэтика, стилистика: Избранные труды. М., 2007.
- ¹⁴ *Северская О.И.* Паронимическая аттракция как конструктивный принцип текста // Язык русской поэзии XX века. М., 1989. С.128.
- ¹⁵ *Прокопчик О.Д.* Семантические механизмы и прагматические функции паронимии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. С. 7.
- ¹⁶ *Гаспаров М.Л.* О русской поэзии: Анализ. Интерпретации. Характеристики. СПб., 2001. С. 136
- ¹⁷ *Губернаторова Э.В.* Метафора как компрессированный компонент перевода: деятельностный аспект: Автореф. дис. ... канд. фил. наук. Барнаул, 2003. С. 4.
- ¹⁸ *Калашиникова Л.В.* Метафора как механизм когнитивно-дискурсивного моделирования действительности (на материале художественных текстов): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2006. С. 14.
- ¹⁹ Там же. С. 25.
- ²⁰ *Журавлева О.Г.* Когнитивные модели языковой игры (на материале заголовков русских и английских публицистических изданий): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2002. С. 11.
- ²¹ *Шестак Л.А.* Основы общей когнитивной теории образности: проблематика и метод (образ ментальный, языковой, литературный, культурологический). Режим доступа: <http://www.ksu.ru/ss/cogsci04/science/cogsci04/251.doc>, свободный.
- ²² *Козинец С.Б.* Паронимическая аттракция в поэтической речи М. Цветаевой // Духовная сфера деятельности человека. Саратов, 2000. С. 63
- ²³ *Гончаренко С.Ф.* Символическая звукопись: квазиморфема как «внутреннее слово» в процессе поэтической коммуникации // Язык – система. Язык – текст. Язык – способность. М., 1995. С. 165.
- ²⁴ *Бройтман С.Н.* Поэтика книги Бориса Пастернака «Сестра моя – жизнь». М., 2007. С. 241.
- ²⁵ Там же. С. 241–242.
- ²⁶ *Эткинд Е.Г.* Указ. соч. С. 304.
- ²⁷ *Казарин Ю.В.* Анаграмма как способ смысловыражения в поэтическом тексте // Изв. Урал. гос. ун-та. 2000. № 17. С. 92–99.
- ²⁸ *Николаева Т.М.* От звука к тексту: Языки русской культуры. М., 2000. С. 444–445.
- ²⁹ *Белый А.* Указ. соч. С. 251.
- ³⁰ *Векишин Г.В.* Фоностилистика текста: звуковой повтор в перспективе смыслообразования: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2006.
- ³¹ *Светликова И.Ю.* Истоки русского формализма: Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005.
- ³² *Кадимов Р.Г.* Об одном приеме семантического осложнения поэтического текста // Язык русской поэзии XX века. М., 1989. С.128.
- ³³ *Мельников Г.П.* Системология и языковые аспекты кибернетики. М., 1978. С. 283.
- ³⁴ *Коришунова А.В.* Языковая игра в рекламном слогане (на материале английского языка): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Белгород, 2007. С.12.
- ³⁵ *Эткинд Е.Г.* Указ. соч. С. 316.

³⁶ *Жолковский А.К.* Место окна в поэтическом мире Пастернака. // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. М., 1996. С. 215.

³⁷ *Векшин Г.В.* Указ. соч. С. 43.