

ИЗ ИСТОРИИ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОГО НАСЛЕДСТВА Е. Д. ПОЛИВАНОВА

Выдающийся советский лингвист Евгений Дмитриевич Поливанов (1890—1938) является одной из самых значительных фигур не только в истории советского (и мирового) востоковедения, но и в истории разработки основных проблем общей лингвистики. Будучи учеником И. А. Бодуэна де Куртене, Е. Д. Поливанов не только усвоил многое из того, что было перспективного в его общелингвистических взглядах, но и успешно развивал эти взгляды, создав, в частности, оригинальную, прощикнутую историко-материалистическим пониманием концепцию языковой эволюции¹.

К сожалению, личная судьба и научная биография Е. Д. Поливанова сложились так, что значительная часть написанного им не была по разным причинам опубликована при его жизни, а позднее разошлась по рукам или была утеряна. Многие из опубликованных работ представляют чрезвычайную библиографическую редкость, ибо существуют, по-видимому, в нескольких десятках экземпляров. Полного собрания работ Поливанова нет ни в одном книгохранилище Советского Союза. Поэтому Институт языкознания АН СССР предпринимает в настоящее время издание избранных трудов Е. Д. Поливанова по общему языкознанию, в которое будут включены как редкие работы, так и вновь найденные рукописи. К 1 ноября 1962 г. редколлегии этого издания были известны следующие неизданные рукописи Е. Д. Поливанова:

В архиве Института языкознания АН СССР (Москва)

1. «Словарь лингвистических терминов» (293 стр.). См. статью В. П. Григорьевой и его публикация фрагментов из этого «Словаря» — ВЯ, 1960, 4.
2. «О случаях деграмматикализации» (2 стр.).

В архиве АН СССР (Ленинград)

1. «Мутационные изменения в звуковой системе языка» (1931, 36 стр.).
2. «Еще о критериях единого слова» (27 стр.). Обнаружена только вторая часть статьи — две тетради из восьми; местонахождение остальных шести неизвестно. По-видимому, это та самая статья «Еще о критериях самостоятельного слова», о которой упоминается в тексте «Словаря лингвистических терминов» (см. ВЯ, 1960, 4, стр. 112).
3. «И.-е. **sā-s* || др.-китайское **ɕi* 'свинья'» (1936, 9 стр.). Эта статья представляет собой развернутый вариант заметки «*A propos d'un mot indo-européen de provenance chinoise *(tsā-s < ancien chinois *ɕi 'cochon' (Archiv orientální, IX, 3, 1937, стр. 405—406).*
4. «К вопросу о происхождении среднеазиатско-еврейского языка» (1936, 57 стр.).

В архиве Института народов Азии АН СССР (Ленинград)

1. «Краткая характеристика ходженского говора таджикского языка» (1930, 10 стр.; стр. 11—17 — фольклорные тексты с переводом) (написана совместно с Б. В. Иогановым).

В архиве АН Кирг. ССР (Фрунзе)

1. «Главнейшие особенности дунганского языка» (252 стр.).
2. «Грамматика дунганского языка», ч. II (26 стр.). В этой рукописи рассматриваются только вопросы морфологии.
3. «Из работ дунганской диалектологической экспедиции НИИКЯП 1936 г.» (22 стр.).
4. «Очерк дунганской диалектологии» (64 стр.).
5. «Отражение имени *yǰgur* в китайском и дунганском словаре» (3 стр.).
6. «Закон перехода количества в качество в процессах историко-фонетической эволюции» (28 стр.).
7. «Лингвистические мелочи» (18 стр.): а) «Дунганский суффикс множ. числа

¹ О лингвистических взглядах Е. Д. Поливанова см.: Вяч. Вс. Иванов, Лингвистические взгляды Е. Д. Поливанова, ВЯ, 1957, 3; А. А. Леонтьев, И. А. Бодуэн де Куртене и петербургская школа русской лингвистики, ВЯ, 1961, 4.

тис», б) «О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи с поэтической техникой и языковыми фактами других „алтайских“ народностей».

8. «Общелингвистический курс». Первая лекция (8 стр.), а также ряд фрагментарных записей по киргизскому и дунганскому языкам.

Чехословацкая Академия наук прислала в наше распоряжение микрофильмы хранящихся в ее архиве рукописей Е. Д. Поливанова. Наиболее интересные следующие из этих рукописей:

1. «Русский литературный язык в революционную эпоху» (58 стр., не считая отдельных записей, связанных по теме с данной работой).

2. «По поводу эмбриональных явлений сингармонистического характера в айском языке» (10 стр.).

3. «Историческая мотивировка своеобразной акцентуации эрзя-мордовского языка» (5 стр.).

4. «Две главы из систематической описательной грамматики эрзя-мордовского языка» (написана совместно с А. П. Рябовым).

5. «Краткая фонетика японского языка» (имеется ряд вариантов, а также много комментированных текстов на различных диалектах с переводом).

6. «Перечень согласных фонем ганджинского говора азербайджанского языка» (14 стр.).

7. Рецензия на книгу: Р. Якобсон, К характеристике евразийского языкового союза.

8. «Субъективный характер восприятий звуков языка» (28 стр.).

9. Часть корректуры какой-то неопубликованной работы, где Е. Д. Поливанов высказывает свое отношение к яфетической теории (7 стр.).

Кроме того, имеется ряд работ и отдельных записей по узбекским диалектам с привлечением обширного материала других тюркских языков.

А. А. Холодович передал тетрадь с частью неизвестной работы Е. Д. Поливанова по исторической фонетике узбекского языка (на обложке написано: 3-я тетрадь); А. А. Коклянова познакомила нас с хранящимися у нее заметками Поливанова по вопросам латинизации письменностей народов СССР.

Удалось выявить целый ряд напечатанных работ Е. Д. Поливанова, не учтенных в списке, приложенном к статье Вяч. Вс. Иванова. Благодаря любезности Н. П. Архангельского (Ташкент) список трудов Е. Д. Поливанова пополнился следующими работами:

1. «Катюша Маслова в Японии», «Искусство и жизнь», Ташкент, 1922, 1, стр. 8—12.

2. «Очерки по истории Ташкента», «Бюлл. Ташкентского Новгородского ин-та», 1925, 1, 2—3.

3. «О происхождении названия Ташкента», сб. «В. В. Бартольд туркестанские друзья, ученики и почитатели», Ташкент, 1927, стр. 395—400.

4. «Образчик самаркандско-таджикской речи», сб. «Научная мысль», 1, Самарканд — Ташкент, 1930, стр. 25—28.

5. «Говор кишлака Кыят-Конграт Шаватского района (в Хорезме)», «Сборник научных трудов [Узб. НИИ культурного строительства]», I, 2 («Труды лингвистич. сектора»), Ташкент, 1934, стр. 3—17.

6. «К этимологии турецкого *yı, ej* „дом, юрта“», там же, стр. 85—88.

7. «Манас», газ. «Литературная Киргизия», 16 II 1936.

Н. П. Архангельский сообщил также ценные сведения о литературной деятельности Е. Д. Поливанова, указав, в частности, на два его опубликованных перевода: Я. Шивазя, Судьба Мэй яп цзы. Перевели с дунганского Б. и Е. Поливановы, Ташкент, 1935; «Песня об убитых коммунистах», газ. «Литературная Киргизия», 16 II 1936.

В. Б. Шкловский сообщил о статье Е. Д. Поливанова «Гомер персидской литературы (Фирдауси как автор „Шах-намэ“», опубликованной в сб. «Революция и культура в Средней Азии», 1, Ташкент, 1934, стр. 96—105. Ф. Д. Ашнину удалось выявить три неизвестные печатные работы Е. Д. Поливанова:

1. «Понятие эволюции в языке», Ташкент, 1923, 58 + 59 + 62 стр. [на узб. языке].

2. «Экономические факторы в развитии языка», журн. «*Ələngə*», 1930, № 3, стр. 9—10, № 5—6, стр. 35—37 (написано совместно с К. Рамазановым) [на узб. языке].

3. Рецензия на книгу: G. J a g g i n g, Studien zu einer osttürkischen Lautlehre, «Соц. наука и техника», 1934, № 1—2, стр. 147—154.

Вяч. Вс. Иванов дополнил список трудов Поливанова следующими работами:

1. «Абхазская литература», «Лит. энциклопедия», I, [М.], 1929, стб. 16—18.

2. «Какое место займет востоковедение в социалистическом строительстве Союза ССР», «Восточная студия», Владивосток, № 13—16, 1925.

3. Рецензия на книгу: R. J a k o b s o n, Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves, «Slavia», XI, 1, 1932, стр. 141—146.

Таким образом, в настоящее время благодаря содействию научной общественно-

сти выявлен ряд неизвестных или забытых работ Е. Д. Поливанова². Множество вопросов, связанных с печатным и рукописным его наследием, остается, однако, все еще открытым. Важнейшими из них являются следующие:

1. По некоторым сведениям, в 1924—1925 гг. было опубликовано первое издание книги «За марксистское языкознание». Это издание еще не разыскано.

2. В статье «Общий фонетический принцип всякой поэтической техники» имеется сноска на второй том «Введения в языкознание для востоковедных вузов» с указанием страницы. Ничего определенного об этом томе неизвестно.

3. Предполагается, что в 1931—1937 гг. у Поливанова был ряд публикаций в заграничных изданиях (Австрия, Англия и др.). До сих пор известны лишь публикации в чехословацких журналах.

Редколлегия «Избранных работ по общему языкознанию» и редакция «Вопросов языкознания» обращаются ко всем, кто может сообщить что-либо о неизвестных до настоящего времени рукописных или печатных работах Е. Д. Поливанова, с просьбой написать об этом в редакцию журнала «Вопросы языкознания».

Редколлегия «Избранных работ по общему языкознанию»

Работа Е. Д. Поливанова «Общий фонетический принцип всякой поэтической техники», относящаяся к январю 1930 г. и совершенно подготовленная им для печати публикуется нами впервые. Своевременному ее опубликованию помешала проводившаяся группой марристов во главе с В. Б. Аптекарем в 1929—1931 гг. шумная клеветническая кампания под лозунгом борьбы против «буржуазного индоевропеизма». Эта кампания коснулась, в частности, и Е. Д. Поливанова, который отважился публично выступить с объективным анализом научной ценности «нового учения о языке» Н. Я. Марра. В результате этой неравной борьбы в 1930 г. из ряда издательств и журналов были изъяты печатавшиеся работы Поливанова, набор — рассыпан, а сам Поливанов после еще одной попытки противостоять напору марризма (книга «За марксистское языкознание», М., 1931) подвергся «чистке» и вынужден был уехать в Среднюю Азию, где вскоре и погиб. По всей вероятности, настоящая рукопись принадлежит к числу работ, изъятых в 1930 г. После отъезда Е. Д. Поливанова в Ташкент она находилась у С. И. Бернштейна, который и передал ее нам для опубликования.

Интерес Е. Д. Поливанова к проблемам поэтики и теории поэтической речи был, по-видимому, усвоен им — как и Л. П. Якубинским — от их общего учителя И. А. Бодуна де Куртене. Поливанов наряду с Якубинским был одним из основателей и активных членов Общества по изучению поэтического языка (Опояза): в 1916 г. в изданном этим обществом (тогда еще — просто кружком энтузиастов) первом выпуске «Сборников по теории поэтического языка» была напечатана его работа «По поводу „звуковых жестов“ японского языка», позднее перепечатанная в сборнике «Поэтика», [вып. 3] (Пг., 1919, стр. 27—36). Кстати, Е. Д. Поливанов готовил статью и для шестого выпуска «Сборников» («Революция и язык»), который готовился к печати в 1922 г.³, но так и не вышел в свет. Вероятно, эта статья легла в основу более поздней работы на аналогичную тему, хранящейся в архиве Чехословацкой Академии наук.

Из других работ Е. Д. Поливанова по вопросам поэтики и теории поэтической речи ср.: «Формальные типы японских загадок», «Сборник Музея антропологии и этнографии», V, 1, Пг., 1918; «О метрическом характере китайского стихосложения», «Докл. Росс. АН», [Серия] В, октябрь — декабрь, 1924; «Аллитерация», «Лит. энциклопедия», I. Осталась в рукописи заметка «О приеме аллитерации в киргизской поэзии в связи с поэтической техникой и языковыми фактами других „алтайских“ народностей»⁴.

Стихи, приводимые в тексте статьи без указания автора, но с обозначением года, принадлежат, по-видимому, самому Е. Д. Поливанову. Известны и другие его стихи⁵.

Статья печатается точно по рукописи без каких-либо изменений (в отдельных необходимых случаях они доуказались только в отношении пунктуации и орфографии — кроме стихотворного текста) или кунюре; комментарии к отдельным местам статьи даны в виде подстрочных примечаний, которые заключаются в угловые скобки.

А. А. Леонтьев (Москва)

² Приносим в этой связи искреннюю благодарность всем указанным лицам, а также М. Н. Кардашеву, Н. И. Коираду, В. В. Решетову, А. Е. Супруну, Ю. Яншианпу и всем, кто содействовал разысканию перечисленных работ.

³ См. Б. Эйхенбаум, Мелодика русского лирического стиха, Пб., 1922, стр. 4 обложки.

⁴ Отдельные мысли и замечания разбросаны и по другим работам Е. Д. Поливанова. См. об этом: Вяч. Вс. Иванов, Лингвистические взгляды Е. Д. Поливанова, стр. 64—65. По приведенному Ивановым сообщению В. Б. Шкловского, Поливанов предполагал создать «Свод поэтик», где «собирается сопоставить особенности строя отдельных языков мира с особенностями поэтики соответствующих литератур» (там же, стр. 65).

⁵ Приносим благодарность Н. П. Архангельскому, сообщившему нам некоторые из стихов Е. Д. Поливанова.

Е. Д. ПОЛИВАНОВ

ОБЩИЙ ФОНЕТИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ВСЯКОЙ ПОЭТИЧЕСКОЙ ТЕХНИКИ

I

Начать необходимо с терминологических пояснений, в частности с определения того, что мы будем называть поэзией — в отличие от прозы. Критерий у нас здесь будет чисто формальный: к поэзии мы относим всякую пьесу, словесный материал которой обнаруживает организованность по тому или иному фонетическому (т. е. звуковому) моменту (помимо и независимо от своей смысловой организованности); прозой, — наоборот, все то, где эта фонетическая (звуковая) организованность отсутствует¹. Характер смыслового содержания пьесы при этом для нас безразличен.

Таким образом, к поэзии у нас отойдет и такая, например, пьеса:

Раз два три
Нос утри,

несмотря на всю ее смысловую бедность, — отойдет потому, что здесь мы видим р и ф м у — один из привычайших для нас приемов звуковой организации стиха.

К поэзии мы согласимся отнести и Гоголевское: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно...» и т. д., но — только потому, что здесь мы находим явные признаки звуковой организации: в частности (независимо от ритмического момента, о котором можно было бы говорить в свою очередь), «смежные» повторы согласных: напр.

д'н дн' (Чу)ден Дне(пр)
пр пр' (Дне)пр при
гд' (к)гд (по)годе (ко)гда
вл'н(п)лвн вольно и (п)лавно² и т. д.

Примечание. Значком ' отмечается «мягкость» (палатализация) согласного: д' = дь, н' = нь и т. д.

¹ <Ср. у В. Томашевского: «Основным признаком стихотворной речи является то, что звукоречь организуется по звуковому заданию. Выражаясь точнее: звуковое задание в стихах доминирует над смысловым» (см. его кн. «Русское стихосложение. Метрика», Пб., 1923, стр. 8). — А. Л.>

² В двух последних примерах («погоде когда, вольно и плавно») мы находим, правда, уже не тот элементарный вид «смежного двухсогласного повтора», который мы констатируем в «Чуден Днепр» и «Днепр при» (или, хотя бы, например, у Маяковского: *кофта фата*), а несколько более сложные явления: корреспондирующие (т. е. участвующие в повторе) согласные разделены наличием одного постороннего согласного (к в первом из данных случаев, л во втором); наконец, в последнем примере группа из 3-х согласных повторяется уже в ином порядке («вольно и плавно»). Но все это второстепенные детали, несколько не меняющие значимости каждого из только что приведенных (4-х) примеров в качестве обнаружения фонетической организованности пьесы. Поскольку нам пришлось коснуться фонетического разбора «Чуден Днепр...», кстати обратим внимание еще на одно — нижеследующее обстоятельство: при произ-

Равным образом, поэзией с нашей точки зрения будут и речи Иоанна Златоуста — ибо в них мы находим фонетическую организованность по принципу т. н. «рифмы стоп», и древне-греческие стихи «Илиады» и «Одиссеи», лишённые рифмы, но зато сплошь от начала до конца построенные по метрическому принципу (принципу чередования долгих и кратких слогов), и, наконец, японские «*tanka*» и «*hokku*», в которых отсутствует и рифма и метрическая организованность, но зато налицо другой прием фонетической организации словесного материала — чисто силлабический принцип определения числа слогов в стихе (т. е. между цезурами).

Мы видим, таким образом, что, считая отличительным признаком поэзии наличие т о й и л и н о й фонетической организованности, мы никак не можем подменить это определение каким-либо одним определенным принципом этой организованности, т. е. не можем сказать, например, что поэзия — это всё то, где есть рифма, или что поэзия — это все те пьесы, которые обнаруживают правильное чередование ударенного и неударенного слогов (— тождественный принцип стихосложения и т. д.). Приемов фонетической организации поэзии, оказывается, существует много, и мы увидим, что в известной национальной поэзии известного периода излюбленным и канонизованным является один из этих приемов поэтической техники, а в поэзии другого народа или в другой историко-литературный период — наблюдаются уже иные приемы, т. е. своя специфическая поэтическая техника. К этому можно еще прибавить, что наряду с канонизованными (в данной национальной среде и в данный историко-литературный период) приемами поэтики, т. е. наряду с такими приемами, которые для данной поэтической техники неотъемлемы и обязательны для каждой поэтической пьесы данной среды и эпохи, могут быть обнаруживаемы еще совершенно иные по своей фонетической природе приемы, участвующие в организации словесного материала данных пьес лишь окказионально и необязательно: примером может служить, хотя бы, спорадическая рифма у Овидия (в метрических стихах, которые в виде общего правила обходятся без рифмы) или — другой пример — повтор звуко сочетаний *ин — ин'* у П. Орешина в стихах: «Я кинул отчий кров, И пусть засыплет *иней* Следы моих шагов».

Мы условимся называть подобные окказиональные (для данной поэтики) приемы факультативными приемами поэтики — в отличие от приемов канонизованных (к которым у Овидия принадлежит метрическое стихосложение).

II

Как уже было упомянуто, в нашем определении поэзии (— в отличие от прозы) совершенно не принимается в расчет характер смыслового содержания пьесы (т. е. в качестве критерия нам служат исключительно лишь формальные признаки). Но можно было бы сказать и более: для нашего определения поэзии (а следовательно, и для отнесения данной пьесы в разряд пьес *п о э т и ч е с к и х*) не важен не только характер, но не важно и

несении *с к о р о г о в о р к о й* *Д* и *р* слова *Днепр* пропускаются: выходит: «Чуд(е)непритих(а)й» и т. д., а следовательно, исчезают и имеющие поэтехническую установку «смежные повторы»: *д.н — дн, пр — пр(и)*. Но это только дает лишний раз подтверждение тому, что поэтическая организация речи рассчитывает не на скороговорку и что скороговорка, в свою очередь, не предназначается для чтения, имеющего в виду поэтические эмоции. Что же касается самого процесса ассимилятивного исчезновения *Д* в *дн*, *Дне* и *р* в *пр*, то он, с лингвистической точки зрения, оказывается вполне естественным и легко объяснимым явлением.

налице смыслового содержания в данной пьесе. Иначе говоря, могут быть отдельные поэтические пьесы и может быть поэзия без смыслового содержания. Мы не сомневаясь отнесем к поэзии, напр., следующие строки:

Мёдля дліт и гліт песок
 Замирающие звоны
 И растрёчатые тоны
 Глим-плим-бля́ бежит песок.
 Омелá у мелкой мели
 Что под мболом молоко
 Это море на свирели
 Разом дліт
 Пойт
 Бўлькая.

[1912 г.]

Или следующий припев из мордовской (эрзя-мордовской) народной поэзии³ — припев, в котором нет ни одного значащего слова:

	В фонетической транскрипции
я еѣх ваѣх ваеяень	ja jejox vajox vajajen'
ва еѣх ваѣх ваеяень	va jejox vajox vajajen'.

Правда, вполне чистая или идеальная «заумь» (какой является только что приведенный мордовский refrain) — явление весьма редкое и встречающееся почти исключительно лишь в виде припевов. Обычно же в «заумных» пьесах нашей искусственной русской поэзии мы находим все-таки хотя бы некоторый намек на смысловое содержание [пускай оно сводится не к переводимому на язык логики суждению, а просто лишь к ряду разрозненных (но все же смысловых, а не звуковых) представлений и ощущений]. Возьмем в качестве примера следующее четверостишие:

На прѳ-то про тѳ-то леглѳ-то
 То дѳвно леглѳ на леглѳви
 И страннѳ завѳтно мне ктѳ-то
 Про тѳ напевѳл из Галеви.

[1913 г.]

По численному соотношению между значащими и незначащими частями (отрезками) эта «заумь» могла бы быть названа уже «полу-заумью».

Тем не менее «заумь», как принцип, или как особый (самостоятельный) подвид поэтических пьес, существует и имеет все права на существование именно как наиболее чистый или наиболее поэтический (если исходить из вышесказанного нашего определения) вид поэзии: в «зауми» (по кр<айней> мере в «зауми» идеального типа — без значащих слов) вся творческая энергия автора и все внимание воспринимающего (чтеца или слушателя) направлены на формальную (— звуковую) сторону речи, т. е., как мы увидим ниже, — на игру тем или другим видом повторов, не отвлекаясь в сторону смысловых представлений. С этим вполне увязывается и то обстоятельство, что именно в «зауми», а также в том виде поэтических пьес (или фрагментов), в которых «заумь» наиболее свободно и наиболее часто фигурирует, — именно в refrain'ах — наблюдается наибольшая насыщенность повторами [т. е. элементами формальной (звуковой) организации стиха]. Для примера сошлемся, во-первых, на цитированный нами выше мордовский refrain (единственная тема которого,

³ <В дополнение к приводимому Е. Д. Поливановым мордовскому примеру можно указать на множество случаев «зауми» в русской народной загадке и русском детском фольклоре. Попытку теоретического анализа этих случаев см., например: М. А. Рыбникова, Загадочная поэзия, в ее кн.: «Загадки», М.—Л., [1932], стр. 65—66.—А. Л.>

как мы видим, сводится к сгущенному «перекликанию» звуков *j, v, x*), а, во-вторых, на refrain из французской искусственной поэзии: беру припев из песенки в «Notre-Dame de Paris» Виктора Гюго:

Grève, aboie, Grève, grouille,
File, o file, ma quenouille,
File sa corde au bourreau
Qui siffle dans le préau.

Разберем это последнее четверостишие (в фонетическом отношении). Для того, чтобы проанализировать «звуковую инструментовку» этого припева, необходимо изобразить это в фонетической (пофонемной) транскрипции⁴.

gré:v abwá gré:vœgrú:j(œ)
fíl ofíl makœnú:j(œ)
fíl(œ) sakʔrd oburó
kisíflœ dālœpreó.

Наличие двух пар смежных рифм [grú:j(œ) — kœnú:j(œ), oburo — greo] здесь, разумеется, оказывается каноническим (т. е. обязательным для каждого четверостишия данного жанра) и для нас ничего особо интересного не представляет: это общеобязательный *minimum* приема звуковых повторов, и ничего характерного именно для refrain'ного четверостишия мы в нем не находим. Зато невольно обращает на себя внимание богатство друг и х — неканонизованных приемов звукового повтора. Именно, сосредоточив наше внимание на согласных звуках, мы констатируем:

1) В первой строке мы имеем тройной (аллитерационного типа) повтор группы **gr**: gré:v abwa gré:vœ grú:j(œ). При этом в каждом из этих 3-х случаев группа **gr** находится в начале слова и перед ударенным гласным этого слова: обе эти особенности и являются именно типичными для того приема поэтической техники, который мы привыкли называть аллитерацией⁵. Наконец, если мы обратим внимание на то, что осталось в 1-ой строке за вычетом комплексов **gr** и конечного комплекса *u:j(œ)*, как участвующего в рифмическом повторе, т. е. на комплексы *é:v abwa — é:v*, то здесь мы опять-таки найдем известный отбор согласных, именно одни лишь губные (и притом звонкие) согласные: *v, b, a* также *w* (в *aboie*), если только позволительно считать этот звук (именно во французском языке) согласным. Впрочем, на этом последнем моменте (— на отборе губных в *é:v abwa — é:v*) позволительно было бы и не останавливаться, во всяком случае ему нельзя придавать крупного значения.

2) Во второй строке [fíl ofíl(œ) makœnú:j(œ)] мы в свою очередь встречаем смежный повтор согласных *fl* (хотя и достигается он элементарным путем — повтором одного и того же слова⁶).

⁴ Чтобы избавиться от привходящего «случайного» элемента (не имеющего отношения к звуковому составу пьесы), каковым является французская орфография.

⁵ То обстоятельство, что в аллитерации участвуют начальные звуки слов (— в канонизованных типах аллитерации обычно — один начальный звук), является, конечно, общеизвестным; ср. пример из эстонской поэзии, где аллитерация — следуя традиции народной поэзии — в значительной мере играет роль канонизованного приема:

Keha küll kibruneb karedaks kooreks
Aga süda, süda jääb nooreks [Peeter Grünfeldt].

А о том, что в явлениях аллитерации играет роль место ударения (именно аллитерация фигурирует в качестве канонизованного приема в тех языках, где ударение бывает или может быть на первом слове), речь у нас будет идти ниже (см. гл. II).

⁶ Ниже мы увидим, что повтор тождественных по смыслу слов (и даже морфем) является дурным средством для достижения звукоповтора.

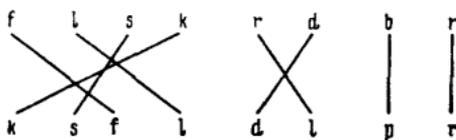
3) Но особенное внимание обращают на себя последние две строки рассматриваемого *refrain*'а, в которых мы, строго говоря, не найдем ни одного «лишнего», не участвующего в консонантическом повторе согласного звука. Если мы выпишем из строк

*f*il(œ) sakõrd uburõ
kisiflœ dâlœpreo

одни лишь согласные (опустив, следовательно, все гласные), мы получим следующий консонантический остов двустипия:

f l s k r d b r
k s f l d l p r

Во-первых, совпадает уже само число согласных (8 в каждом стихе). Попробуем же соединить прямыми линиями корреспондирующие (т. е. тождественные или — в крайнем случае — весьма близкие друг к другу) согласные в обеих строках. Получится:



Здесь «перекликаются» (или корреспондируют), как мы видим, все 8 пар согласных:

- | | |
|----------|----------|
| 1) f — f | 5) r — l |
| 2) l — l | 6) d — d |
| 3) s — s | 7) b — p |
| 4) k — k | 8) r — r |

Из них пары 1, 2, 3, 4, 6 и 8 повторяют, следовательно, тождественные согласные [хотя, разумеется, и не в одинаковом их порядке — это, следовательно, — сложный повтор со смещением места (по порядку) у большинства звуков ⁷]. А две пары (5 и 7) будут содержать корреспонденции не тождественных, а близких друг к другу согласных: в 7-й паре корреспондируют *b* и *p*, т. е. два губных смычных, различающихся друг от друга только по звонкости (*b*) или глухости (*p*), т. е. два парных (по гортанной работе) смычных губных, — корреспонденция, весьма близкая к корреспонденции тождественных звуков. В 5-й же паре (*r*—*l*) мы видим обычную пару т. н. плавных (или сонантов), взаимное родство (или междуфонемическая близость) которых ⁸ засвидетельствовано целым рядом явлений,

⁷ И по Бриковской системе (в сб-ке «Поэтика» — статья О. М. Брика) весь этот восьмизвучный повтор следует обозначить формулой D C A B F V G E (или — учитывая чередование *l* и *r* — D C A B F H G E).

⁸ Правда, по поводу допущения физиологической близости *r* и *l* может быть, пожалуй, высказано возражение именно с точки зрения фонетики французского языка: дело в том, что именно во французском — парижском произношении *r* является не переднеязычным (каковым, бесспорно, оказывается *l*), а, наоборот, увулярным (язычковым) (и притом не-дрожащим — в отличие от русского *p*) согласным, т. е. место образования (или активный орган) у парижского *r* оказывается иным, чем у *l*. Но большого значения этому придавать нельзя: во-первых, это далеко не обще-французское (а гл(авным) образом столичное — парижское) явление. Весьма вероятно, что и у Виктора Гюго *r* было переднеязычным звуком. Во-вторых, и это, пожалуй, самое важное — для междуфонемических ассоциаций (которые именно и нужно учитывать в вопросе о поэтехнических корреспонденциях не тождественных звуков) может оказаться существенной одна лишь акустическая сторона сравниваемых звуков — без совпадения в основных физиологических моментах (— в месте активного органа данного звукопроизводства): так, например, в моей индивидуальной системе звукового мышления *p* и *l* (твердое) составляют, без сомнения, некую пару *p* *o* *d* *s* *t* *v* *e* *n* *n* *x*

как чисто языковых [напр., диссимиляция *r* и *l*, обычная во многих языках, в том числе и в русском (колидор вм. коридор, дилехтор вм. директор и т. п.)], так и поэтических. К последним относятся, м(ежду) пр(очим), весьма интересные и наблюдаемые у разных поэтов (разных языков) случаи «игры плавными» (т. е. *r* и *l*). Нечто подобное мы находим и в рассматриваемом двустишии: напомним соотношение согласных обеих строк —

f l s k r d b r
k s f l d l p r

В первой строке фигурирует одно *l* и 2 *r*, во второй — наоборот — два *l* и одно *r*, то есть:



Указанием на этот «звуковой узор» (т. е. на случай «игры двумя плавными — *l* и *r*») мы позволим себе закончить анализ данного refrain'a. Добавим только, что как не случайна насыщенность этого refrain'a и других refrain'ов звуковыми повторами, так не случайна и их (refrain'ов) относительная близость к понятию «зауми». Некоторый намек на «заумь» (хотя и весьма отдаленный) мы находим и в данном refrain'e («Grève, aboie, Grève, grouille, File, on file, ma quenouille, File sa corde au bourreau...») и именно в наиболее насыщенной повторами его части («—Qui siffle dans le préau»): ведь при полной смысловой оправданности первых 3-х строк последняя строка («Qui siffle dans le préau»), в сущности, ни к черту не нужна с точки зрения смысла (палач, свистящий на лугу, — это, согласитесь, деталь совершенно излишняя).

И можно подвести некоторые обоснования под обе вышеуказанные особенности refrain'ов (— тенденция к насыщенности повторами и, одновременно, к элементам «зауми»). А кроме того, возможна и следующая общая аналогия.

Если позволительно будет сравнить принцип звуковых повторов в

звуков (что доказывается м(ежду) пр(очим) случаями диссимиляции *l* и *r* в моей личной речевой практике), а между тем *r* (твердое) у меня оказывается не переднеязычным (как нормально), а увулярным (и притом дрожащим) звуком.

Из этой сноски видно, что, говоря о «междуфонемических ассоциациях» и вообще о звуковой инструментовке, Е. Д. Поливанов имел в виду под фонемой звуковой тип, т. е. обобщенное представление (или просто обобщение) реальных акустических и артикуляционных характеристик, свойственных данному звуку, независимо от их реляционной ценности. Ср. понимание фонемы ранним Р. О. Якобсоном (в его кн. «Новейшая русская поэзия», Набросок первый, Прага, 1921) и трактовку «фонетического элемента» С. И. Бернштейном (см. его статью «Стих и декламация», сб. «Русская речь», под ред. Л. В. Щербы, Новая серия, I, Л., 1927). Ныне, когда фонема стала пониматься большинством лингвистов как единица структурная (реляционная), Р. О. Якобсон и некоторые другие авторы продолжают, однако, считать, что в основе звуковой инструментовки лежит организация фонем и вообще структурных единиц. Из последних работ этого направления см. особенно: Р. О. Якобсон, К лингвистическому анализу русской рифмы («Michigan Slavic materials», 1, б. г.). Такое понимание у Якобсона обусловило, между прочим, критику со стороны Вяч. В. Иванова совершенно правильного вывода А. де Гроота о том, что в языках, где слог является элементом звуковой организации стиха, он не фонологичен, — см. А. W. de Groot, Phonetics in its relation to aesthetics, сб. «Manual of phonetics», Amsterdam, 1957, стр. 389; ср.: Вяч. В. Иванов, Лингвистические вопросы стихотворного перевода, сб. «Машинный перевод» («Груды Ин-та точной механики и вычислительной техники АН СССР», 2), М., 1961, стр. 378—379. — А. Л.)

⁹ <В рукописи описка: гласными. — А. Л.>

¹⁰ <В рукописи описка: l. — А. Л.>

поэзии, а с другой стороны — и в музыке с принципом симметрии в изобразительных искусствах (архитектуре, скульптуре и в живописи), то область *refrain*'ов найдет себе аналогию в орнаментальной скульптуре и живописи: именно в последних принцип симметрии и является основного значения принципом организации материала. И далее: роль орнаментальной техники, в общем, — очень скромная роль (в скульптуре и живописи, как в целом). Но таково же, в общем, и отношение *refrain*'а к прочим фрагментам поэтических пьес: *refrain* — это своего рода бордюры или орнамент для семантически насыщенных фрагментов; последние зато менее (чем их *refrain*'ный бордюры) насыщены звуко-повторами. В сфере изобразительного творчества симметрический орнамент, в свою очередь, имеет типичную функцию бордюра. Можно было бы иллюстрировать это несколькими примерами, из которых мы возьмем грубейший: пейзажная картина в рамке из симметрического бордюра; — последний имеет *minimum* смыслового содержания (*minimum* изобразительности), но зато насыщен симметрическими повторами (линий, фигур и т. д.). Итак, «заумь» — это поэзия (если только в ней, действительно, налицо фонетическая организация материала¹¹), и даже наиболее чистый, идеальный (с точки зрения нашего определения поэзии и прозы) вид поэзии. Только в силу своего специфического характера «заумь» (более или менее типичная) непригодна для сколько-нибудь крупных форм, и силою логической необходимости предназначается, поэтому, для ограниченных функций в роли бордюрных фрагментов внутри определенных форм¹².

В чем же состоит фонетическая организация языкового материала (слов и фраз) в поэзии? Иначе говоря, к чему сводится поэтическая техника? В чем основные и общие черты ее приемов? Несомненно, что общей с и с т е м ы поэтической техники для всех языков и всех литератур нет и быть не может, ибо, как мы увидим в дальнейшем, входящие в понятие поэтической техники приемы ближайшим образом зависят от фонетической системы данного языка (а взаимное различие фонетических систем разных

¹¹ Но в противном случае «заумь» вовсе бы не имела уже *raison d'être*.

¹² И эта роль «зауми» искони была уделяема ей в народном поэтворчестве, так что нельзя говорить о «зауми», как об открытии, впервые сделанном футуристам в десятых годах XX в. Но зато это выступление «заумников» (из которых Крученых характерен более всего) имело ту новизну, что, сделав упор на элементы «зауми», оно временно (— на время данного выступления) расширило потенциальные функции этого элемента: вместо бордюрной функции для «зауми» сделалась возможной и даже типичной (временно) самостоятельная форма (в виде целой пьесы). Это явление позволительно до известной степени сравнить с изобретением нового полуфабриката: в период непосредственно вслед за его изобретением полуфабрикат этот может появиться даже на роскошно-убранной витрине, освещенной электрическим светом «на позор и умиление». Но обычный путь полуфабриката — не на витрину, а в новое производство, куда он и будет исправно поступать, когда окончится для него «эпоха витрины». (Понимание Е. Д. Поливановым «зауми» сближает его с теоретиками ЛЕФа и, в частности, с С. Третьяковым и Б. Арватовым; см.: С. Третьяков, Трибуна ЛЕФа, «ЛЕФ», 3, 1923, стр. 160—164; Б. Арватов, Социологическая поэтика, М., 1928, стр. 27, 127—143. В этот период истории русского футуризма «заумь» трактовалась футуристами как «лаборатория речезвука», как эксперимент, необходимый для активного преобразования языка в будущем. Конечную цель этого преобразования левовцы видели в том, чтобы «массы стали полными хозяевами своего языка». См.: Л. Якубинский, О снижении высокого стиля у Ленина, «ЛЕФ», 1 (5), 1924, стр. 71—72; С. Третьяков, указ. соч.; е го ж е, Откуда и куда? (Перспективы футуризма), «ЛЕФ», 1, 1923, стр. 198—203; Г. И. Винокур, Футуристы — строители языка, там же. Ср. также: А. А. Леонтьев, Заумная поэзия, «Краткая литературная энциклопедия», 2, М. [в печати]. В связи с сопоставлением «зауми» и орнамента ср. классификацию видов искусства в статье: В. Жирмунский, К вопросу о «формальном методе», в кн.: О. Вальцель, Проблема формы в поэзии, Пб., 1923, стр. 16—18.— А. Л.)

языков без преувеличения может быть сравнимо с разнообразием антропологических вариантов человечества)¹³.

Однако в виде обобщения всех различных систем поэтической техники (или стихосложения) можно указать на один главный принцип, по которому организуется языковой материал в поэтическом произведении. Это — принцип повтора фонетических представлений. При этом — в различных случаях — материалом повтора могут быть фонетические представления самого различного порядка и состава.

В одной части приемов поэтической техники единицей повтора оказывается общее фонетическое представление величина крупного порядка — напр. представление слога или известного состава слогосочетания. А в другой части приемов — мы увидим повторы отдельных элементарных фонетических представлений (напр., звукопредставлений согласных или гласных — вроде *p, a u o* и т. д.)¹⁴. Приведу нижеследующие примеры:

1. Так называемое метрическое стихосложение, характерное для языков древне-греческого, древне-индийского (ведаического санскрита), арабского, персидского, основывается на повторе общего представления слогосочетаний (стоп) определенного количественного состава. Возьмем гекзаметр Одиссеи (в латинской транскрипции); напр. стихи:

$\bar{h}\bar{o}s$ $\bar{h}o$ $\bar{m}e\bar{n}$ | $\bar{e}n\bar{t}^h$ \bar{a} $\bar{k}a$ | $\bar{t}^h\bar{e}v\bar{d}e$ $\bar{p}o$ | $\bar{l}y\bar{t}\bar{l}\bar{a}s$ | $\bar{d}\bar{i}(v)\bar{o}s$ \bar{o} | $\bar{d}y\bar{s}s\bar{c}u\bar{s}$

$\bar{h}y\bar{p}\bar{n}\bar{o}$ | $\bar{k}a\bar{i}$ $\bar{k}a\bar{m}a$ | $\bar{t}\bar{o}$ $\bar{p}a$ | $\bar{r}\bar{e}\bar{m}e\bar{n}o\bar{s}$ | $\bar{a}u\bar{t}a\bar{r}$ \bar{a} | $\bar{t}^h\bar{h}\bar{e}\bar{n}\bar{e}$.

Элементом повтора здесь служит абстрагированное из конкретных рядов элементарных фон(етических) представлений (— из согласных, гласных звуков) представление слогосочетания (так называемой стопы), имеющего следующий количественный состав: или 1°: 1 долгий слог + 1 краткий слог + 1 краткий слог (дактиль); схема: — —; или же факультативно заменяющий его равновеликий состав: 2°: 1 долгий слог + 1 долгий слог (спондей); схема: — —.

Именно: в вышеприведенных 2 стихах мы находим следующий порядок стоп:

$\bar{d}a\bar{k}\bar{t}\bar{i}\bar{l}\bar{y}\bar{s}$ $\bar{d}a\bar{k}\bar{t}\bar{i}\bar{l}\bar{y}\bar{s}$ $\bar{d}a\bar{k}\bar{t}\bar{i}\bar{l}\bar{y}\bar{s}$ $\bar{s}p\bar{o}n\bar{d}e\bar{i}$ $\bar{d}a\bar{k}\bar{t}\bar{i}\bar{l}\bar{y}\bar{s}$ $\bar{s}p\bar{o}n\bar{d}e\bar{i}$
 $\bar{s}p\bar{o}n\bar{d}e\bar{i}$ $\bar{d}a\bar{k}\bar{t}\bar{i}\bar{l}\bar{y}\bar{s}$ $\bar{s}p\bar{o}n\bar{d}e\bar{i}$ $\bar{d}a\bar{k}\bar{t}\bar{i}\bar{l}\bar{y}\bar{s}$ $\bar{d}a\bar{k}\bar{t}\bar{i}\bar{l}\bar{y}\bar{s}$ $\bar{s}p\bar{o}n\bar{d}e\bar{i}$

2. Чистый случай силлабического стихосложения, т. е. такого, которое основывается исключительно лишь на моменте числа слогов в корреспондирующих отрезках речи (— стихах), — без примеси акцентуационного момента, — мы найдем в весьма немногих языках: в частности, в японском и рюкюском, а также, с другой стороны, и в народной поэзии эрзя-мордовского диалекта — поскольку ему чужды и ударение на определенных слогах (почему невозможно тоническое стихосложение), и долгота гласных (почему нельзя, следовательно, ожидать метрического характера стихосложения).

Для японского чисто силлабический характер поэзии обусловлен, естественно, тем, что в японском языке (во всяком случае, в том его состоя-

¹³ Хотя вовсе не является производным от этих антропологических (соматических) различий.

¹⁴ <Классификацию видов звуковой организации стиха см., например: J. M u k a ģ o v s k ŷ, La phonologie et la poétique, TCLP, IV, 1931; Ю. Тынянов, Проблема стихотворного языка, Л., 1924, стр. 100—108; Г. Шенгели, Техника стиха, М., 1960, стр. 263—268; L. F l y d a l, Les instruments de l'artiste en langage, «Langue et littérature. Actes du VIII^e Congrès de la Fédération internationale des langues et littératures modernes», Paris, 1961, вкладка на стр. 372—373.— А. Л.>

нии, которое характерно для западно-японских говоров и которое присуще было также и эпохе образования японского поэтического канона) отсутствует экспираторное ударение, вместо которого имеются (и имелись) сложные явления музыкального ударения в виде определенных типов мелодий для разных слов¹⁵. Но мы вообще и в других языках не находим примеров того, чтобы мелодическо-акцентуационный момент лег в основу стихосложения наподобие силового ударения (на котором строится, напр., русское — тоническое — стихосложение). По каким-то органическим, по-видимому, причинам повтор мелодического («музыкального») ударения не годится быть канонизованным средством поэтической техники¹⁶. А так как долгих гласных в древнем японском языке (— когда создавался поэтический канон) еще не было, то не было данных и для метрической системы. Оставалась возможность чисто силлабического строя мерной речи. Вот почему единственным канонизованным признаком японской поэзии является чередование стихов из равного числа слогов¹⁷ (то же и в рюкюском: разница по сравнению с японским стихом — в деталях: в числе слогов, содержащихся в стихе, и т. п.). Именно, наиболее известная японская форма — т. н. «танка» (буквально: «короткая песня») предполагает следующий количественный состав (допускаю, что мы имеем дело лишь с краткими слогами):

Число слогов	Схема корреспонденции стихов: АВАВВ	Пример «танка»
1-ый стих — 5	А	Сикисима-но
2 » — 7	В	Яматогоро-о
3 » — 5	А	Хито товаба
4 » — 7	В	Асахи-ни ниюу
5 » — 7	В	Ямадзакурабана

Итого 31

Пример кратчайшей японской формы — хайку (или хокку)

Число слогов	Схема	Пример
1-ый стих — 5	А	Фуру-икэ-я
2 » — 7	В	Кавадзу тобикому
3 » — 5	А	Мидау-но ото

Примечание: Это, следовательно, танка без двух последних стихов.

¹⁵ Например, слово *атуи* «толстый» (по говору Тоса) может быть произнесено со следующей мелодией



а слово *атуи* «жаркий» с мелодией



или

с теми же (приблизительно) интервалами на другой высоте (в другом регистре). Различие между этими словами выражается, значит, единственно лишь мелодическими средствами.

¹⁶ О повторе музыкальных ударений в качестве неканонизованного (— окказионального) средства поэтической техники — в том же японском языке (напр., у поэта Исса — «Чанка») приходится упомянуть лишь как о вполне окказиональном приеме. Имеются данные об использовании чередования музыкальных тонов как канонизованного поэтического средства в китайском стихосложении. См., например, K. L. Pike, *Tone languages*, Ann Arbor, 1945, стр. 35. Но здесь мы имеем дело не со словесным, как в японском, а со слоговым тоном. Об их различии см., например: Е. Д. Поливанов, Введение в языковедение для востоковедных вузов, Л., 1928, стр. 118.— А. Л.

¹⁷ Так было дело до появления долгих слогов; ныне же долгий слог участвует в стихе, заменяя собою два кратких.

В качестве другого примера аналогичного по принципу (т. е. чисто **силлабического**) стихосложения можно было бы привести эрзя-мордовскую народную песню.

Наконец, третья система, или, вернее, **г р у п п а с и с т е м**, может быть названа в целом системой т о и ч е с к о г о стихосложения (с разнovidностью тонико-силлабического, как в русском, и силлабо-тонического, как во французском яз<ыке>). Моментом повтора служит (как и в «рифмике стоп» — у Иоанна Златоуста и т. п.; см. выше) силовое ударение. Относящиеся сюда факты достаточно общеизвестны, чтобы на них стоило здесь останавливаться.

Переходим к повторам элементарных фонетических единиц, т. е. звуков (согласных и гласных). Относящиеся сюда явления можно сгруппировать так:

1. **Окказиональные повторы отдельных согласных и гласных в различных позициях стиха, не канонизованные в качестве обязательного признака данной формы (и зависящие, следовательно, от индивидуальных — и в большинстве неосознанных — фонетических ассоциаций в данном процессе творчества).**

2. **Явления аллитерации, канонизируемой на правах обязательного момента данной формы (— напр., в древне-германском, финском, эстонском, монгольском, якутском и т. д. народном творчестве).**

3. **Явления рифмы (также канонизованные).** К явлениям первого рода относятся, напр., те согласные повторы, стечение которых мы констатировали в рефрэне Гюго:

Grève, aboie, Grève, grouille
File, o file, ma quenouille,
File sa corde au bourreau
Qui siffle dans le pérau.

Ни один из имеющихся здесь согласных повторов [кроме повтора j—j в u:j(œ)—u:/(œ), входящего в р и ф м у] не предписан теорией поэзии: их м о г л о б ы н е б ы т ь, а четверостишие все-таки осталось бы поэзией и притом удовлетворяло бы требованиям поэтического канона (поскольку соблюдены силлабо-тонический размер и рифма). Явления таких «сверх-обязательных» (неканонизованных) повторов чрезвычайно разнообразны: попытку классификации их сделал в свое время О. М. Брик (в своей знаменитой статье в Сб-ке Опояза № 1)¹⁸, но далеко не исчерпал всех наличных модификаций. Ограничимся здесь одним русским примером:

1) Четверостишие на тему¹⁹: л—н, ль—нь

Луна плыла на лоне туч
Был бледно-синь зеленый рис
И обливал унылый луч
Сине-зеленый кипарис.

Выписываем все согласные („мягкие варианты“ их обозначаем в виде нь ль и т. д.) и подчеркиваем (жирным шрифтом) согласные основной темы (л—н—ль—нь).

лнп л л н ль т ч
б л б ль д н сь нь зь ль н рь с
б ль в л н л л ч
сь нь зь ль н кь п рь с

¹⁸ <О. М. Брик, Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха), сб «Поэтика», [3], Пг., 1919, стр. 58—98.— А. Л.>

¹⁹ <В тексте здесь сноски. В подстрочных примечаниях рукописи сноски отсутствуют. По-видимому, автор предполагал определить понятие «темы».— А. Л.>

Выписываем подчеркнутое:

л	н	л	л	н	л	н
л	л	н	н	н	л	н
л	н	н	н	л	л	н
н	н	л	н	н	н	н

Попробуем перечислить намечающиеся здесь (— по крайней мере наиболее явные —) корреспонденции:

1) 4 л и 3 н (считая здесь и 1 случай *н*) в первой строке, 3 л (из них 2 *л*) и 3 н (из них 1 *н*) во второй строке, 4 л (из них 1 *л*) и 1 н в третьей и 1 л (= *л*) и 2 н (из них 1 *н*) в четвертой.

2) Из этих элементов основной темы (*л—н*), сгущенных, как мы видим, на начале четверостишия, самоудовлеющий эффект дают повторы в первой строке — «Луна плыла на лоне (гуч)», — и он усиливается соучастием узора гласных (у а ы а́ а б́ е ѱ́), где, во-первых, один и тот же гласный *а* фигурирует то с *н*, то с *л* и (в слове *на*) то в ударенной, то в неударенной позиции, а во-вторых, согласные основной темы (*л* или *н*) проходят в пятиобразных сочетаниях — с пятью гласными (у а ы о е).

3) Согласный *п* 1-ой строки вместе со следующим *л* (т. е. группа *пл*) корреспондирует с *б л* *бл* в начале 2-ой и *бл* *вл* в начале 3-ей строки.

4) Ряд *с*ь *н*ь *з*ь *л*ь *н*ь *р*ь *с* в конце 2-ой строки встречается полный повтор в 4-ой: *с*ь *н*ь *з*ь *л*ь *н*ь *к*ь *п*рь *с*, хотя поэтехническая ценность этого эффекта и несколько ослабляется здесь тем, что звуковой повтор основывается на повторении одних и тех же корней (*синь*, *зелен*); правда, это повторение корней, но не тождественных слов, — в противном случае эффект этот был бы совершенно обесценен (см. ниже гл. III).

Не надо думать, однако, что поэтические достоинства пьесы стоят в прямо-пропорциональной зависимости от количества случаев неканонизованных повторов и ни от чего больше. Наоборот, здесь есть определенные границы, диктуемые чувством меры, и переходить за них возможно разве лишь в целях комического эффекта. Приведем, напр<имер>, четверостишие, которое можно считать неудачным именно ввиду чрезмерной насыщенности повторами согласных (притом именно одних и тех же согласных):

На Неве синий снег
На Неве синева
И под снегом во сне
Цепенеет Нева.

И вот другой пример — четверостишие, где сгущенность согласных повторов рассчитана на комический эффект:

Жили с нами Дудели,
Жили с ними Бабели
Бабели обабились,
Дуделей обдули.

[поэма «Дуббель», 1921 г.]²⁰.

Глава III (на правах экскурса)

Итак, можно утверждать, что все приемы поэтехнические — как канонизованные, так и неканонизованные — сводимы к явлениям повтора (тех или иных фонетических представлений — из числа наличных, разу-

²⁰ <Заглавие поэмы и год вместе со стихами в рукописи ошибочно приведены на предыдущей странице и снабжены замечанием автора: «Пропустить: это не здесь, а на след. страницах будет». — А. Л.>

меется, в системе данного языка) ²¹. К принципу повтора удается свести и все многообразные приемы техники Маяковского — этого революционера поэтической формы. Укажем здесь, что главное из новшеств Маяковского — «каламбур вместо традиционной рифмы» — это, в сущности, того же порядка явление, что и рифма, и разница между ними, главным образом, количественная (и притом именно в пользу каламбура, а не традиционной рифмы): когда Маяковский рифмует, напр., строку «И носки подарены» со строкой «как наскипидаренный», то тут участвуют в звуковой корреспонденции не только концы строк (— от последнего ударенного гласного, — как в традиционной рифме), но почти весь звуковой состав данных строк целиком [если мы обратим внимание только на *с о г л а с н ы е* повторы, мы найдем, что в вышеприведенном каламбуре повторыются следующие гласные: *н с к ъ н* (или *нъ*) *д р ь н*; итого 7 согласных] ²².

IV

Однако повтор тех или иных (из наличных в данном языке) фонетических представлений — для того чтобы быть поэтехнически ценным, — должен быть чисто фонетическим явлением, не сопровождаясь повтором тождественных по значению слов (т. е. тавтологией).

Принципиальное объяснение для этой общей нормы (общей для всех имевших более или менее длительную культуру поэтических техник) ²³ не представляет особых затруднений: 1) повтор тождественных по значению лексических или грамматических (— тождественных суффиксов —) единиц останавливает на себе внимание (слушателя или читателя) именно со смысловой (или «семантической») стороны, т. е. воспринимается, прежде всего, как повтор семантически-тождественных величин, а этим, естественно, отвлекается внимание от явления звукового повтора, как такового; 2) к этому можно еще прибавить то обстоятельство, что достижение требуемого данной поэтехникой вида повтора — например рифмы — путем повторения тождественных слов (или же путем <повторения> тождественных частей слов — в частности тождественных суффиксов) являлся бы слишком легким — сверх-

²¹ <В несколько модифицированном виде та же мысль легла в основу тезиса Р. О. Якобсона о роли комбинации языковых средств в поэтической речи (см. R. Jakobson, Closing statement: linguistics and poetics, в кн. «Style in language», New York — London, 1960, стр. 358). — А. Л.>

²² Наряду с этим поощрением — увеличением корреспондирующих отрезков, или «тела рифмы» (— иногда до всего состава строки целиком), — в каламбурах Маяковского констатируется, разумеется, и противоположное по направлению новшество: пренебрежение некоторыми, относительно маловажными звуковыми элементами внутри корреспондирующих отрезков, в частности (— между прочим!) неударенными гласными (свободно могут рифмовать, например, *дест* и *десять*, и т. п.). Интересно отметить, что если бы будущие (напр., XXV века) историки русского языка стали бы определять современный нам язык на основании стихов Маяковского, то они пришли бы к заключению, что уже в начале двадцатого века неударенные гласные не произносились, а только — по традиции — писались (на самом деле они, конечно, и исчезнут в произношении в будущем русском языке). <Эта мысль очень интересна в лингвистическом отношении. О связи закономерностей языковой эволюции с различными стилевыми вариантами говорил П. С. Кузнецов на дискуссии о синхронии и диахронии (см. сб. «О соотношении синхронного анализа и исторического изучения языков», М., 1960, стр. 102—103). Аналогичные высказывания имеются еще у И. А. Бодуэна де Куртенэ. Взгляды Е. Д. Поливанова на перспективы развития фонетики русского (и японского) языка впоследствии были изложены также в до сих пор не найденной статье «Категория палатализованных согласных и ее относительная фонетическая неустойчивость». См. о ней в ст.: Е. Д. Поливанов, Фонетические конвергенции, ВЯ, 1957, 3, стр. 83. По сообщению М. С. Кардашева (Нукус), эта статья была в 20-х гг. напечатана (может быть, в одной из среднеазиатских газет?). Поливанов полагал в этой статье, что через несколько столетий категория «мягких» согласных в обоих языках совершенно исчезнет. — А. Л.>

²³ Надо указать, однако, на «редиф» в арабской и турецкой поэзии.

банальным средством соблюсти поэтехническую норму²⁴: ничего не стоило бы («не стоило бы» в обоих смыслах: не стоило бы никакого труда и в то же время не представляло бы никакой ценности) писать, например, следующего сорта рифмы:

Он десять лет носил оковы
И полюбил эти оковы...
Он выпул старое седло
и вычистил это седло.

По той же причине в русской стихотворной практике считаются официально забракованными так называемые «глагольные рифмы» — напр. лежать, кричать, кромсать, рыдать (с повторением тождественных суффиксов *-а-ть*) или лежал, кричал, рыдал (с повторением тождественных суффиксов *-а-л-*).

Впрочем, для полноты сделаем оговорку, что указанный запрет (— рифм из тождественных слов и морфем) не является абсолютным; во всяком случае нарушения этой нормы не только встречаются на практике, но и ощущаются в известных условиях терпимыми. Можно представить себе даже особый прием «игры на пороге недозволенных поэтических приемов», примером чего допустимо считать следующую, например, пьесу:

Над муравьиным Вавилоном Токио
Сурово вырос ввысь Суругадай
Куда мы, русские, заходим одинокие,
Чтоб слушать сплетни и пить русский чай.
Оттуда мы идем на Гиндзу к мексиканцам,
Чтоб пить до вечера банановый ликер,
Болтая с мексиканцем иль испанцем
Про женщин, про жару и про ликер.
Стемнело... и нас ждут уж в Ёсиваре
Две обезьянки в красных кимоно,
Чтобы губами красными от киноvari
Пить с нами красное бургундское вино.

Ликер и *про ликер*, конечно, забракованная рифма, но ее можно воспринять именно как игру в запрещенную рифму, причем учесть надо следующие два обстоятельства: 1) *ликер* и *про ликер* — все же не вполне тождественные слова; 2) повтор семантически-тождественных единиц составляет вообще главную формальную (— и в то же время, до известной степени, и смысловую) тему всей этой пьесы: ср.: пить... пить... пить..., к мексиканцам... с мексиканцем (... иль испанцем); в красных... красными... красное; и, наконец, — того же порядка явление — *ликер... про ликер*.

Примечание: все вышеуказанное относительно рифмы из тождественных слов несколько не относится, конечно, к словам-гомонимам (а также таким парам гомонимов-каламбуров, один член которых является словосочетанием: например: *стигия* и *стигия*). Они, наоборот, способны образовать весьма богатую в звуковом отношении и вполне допустимую с семантической точки зрения рифму. Ср.:

...Тебе здесь посвятил стихи я
Стихи — твоя стихия.
(1924 г.)

V

Выбор системы стихосложения — т. е. выбор тех фонетических элементов, которые становятся материалом канонизованных повторов, — за-

²⁴ Ср. также соображения Р. О. Якобсона в кн. «Style in language», стр. 367—368.— А. Л.»

висит, как мы уже указывали выше, от состава фонетической системы данного языка.

Однако было бы совершенно ошибочно видеть причины эволюции поэтической техники исключительно в свойствах данной языковой системы и, следовательно, устанавливать зависимость этой эволюции от экономическо-культурной истории исключительно через посредство истории звуковой системы данного языка (как отражающей, в конечном счете, определенные моменты экономическо-культурной истории). Есть и более прямая связь. Дело в том, что фонетическая система данного языка может предоставлять средства для двух возможных систем стихосложения, и выбор одной из них или исторический переход от одной ко второй из них и объясняется, как это можно подтвердить конкретными примерами, факторами экономическо-культурно-историческими (условимся для краткости говорить «внешне-историческими») ²⁵. Примерами здесь могли бы быть, хотя бы, такие факты, как 1) замена архаического Римского «сатурнинского» стиха метрическим стихосложением — под влиянием греческой культуры или 2) наблюдающийся в последнее время у японских, и именно у токиоских поэтов переход к тоническому стихосложению под влиянием европейско-американской культуры и английской поэтехнической техники [причем именно особенности восточно-японского, т. е. токиоского диалекта открывают возможность для этого перехода: в западно-японских диалектах, где ударение носит исключительно музыкальный (а не музыкально-силовой) характер, для этого нет почвы].

Однако анализ каждого из этих и им подобных исторических явлений выходит уже за пределы статьи (да, кроме того, и по чисто техническим причинам потребовал бы помещения в издании чисто научного характера), а потому его и придется отложить до опубликования специальной работы на эту тему ²⁶.

²⁵ Но если фонетическая система данного языка не дает средств для второй системы стихосложения, то, несмотря на вмешательство «внешне-исторических» факторов, могут быть лишь попытки (или ряды бесплодных попыток) привить данному языку неподходящее к его фонетическому составу стихосложение, — как это было, напр., с опытами привития метрического стихосложения русской поэзии. (Имеется и иная точка зрения на этот вопрос; см., например: С. В. Ш е р в и н с к и й, Ритм и смысл, М., 1961. Как можно видеть, Е. Д. Поливанову осталась чуждой теория литературной эволюции Ю. Тынянова, опирающаяся на учение о «конструктивной функции» элементов литературного произведения. Ср.: Ю. Т ы н я н о в, Архаисты и новаторы, Л., 1929, особенно стр. 33—34 и 48—50; е г о ж е, Проблема стихотворного языка. Вообще фактор поэтической традиции Поливанов в этой работе недооценивает. — А. Л.)

²⁶ См., впрочем, «Введение в языковедение для востоковедных вузов», том II, стр. 172 и сл. (По-видимому, набор этой книги был рассыпан. Рукопись ее разыскивается. — А. Л.)