

Елена Толстая

Звукопись у Толстого.

Наиболее поразительное использование чисто поэтического приема в прозе Толстого — это его обращение к уровню фонетики. В «Войне и мире» налицо разная степень прописанности — в начальных главах она выше, в них поражает разнообразие и густота приемов, тут и редкий повтор, и «загадки», и многочисленные другие новации — Толстой как бы демонстрирует весь свой репертуар, можно подумать, специально изобретенный для этого большого проекта, обрушивает его на читателя в ударных дозах. Именно здесь он применяет и крупно прочерченный фонетический повтор.

В блеске бала. Толстой вводит весь круг тем, связанных с Элен, в следующем насквозь аллитерированном пассаже: в глаза бросается скопление Л и Б+Л, а также П+Л, и редко Г+Л и В+Л.

Княжна Элен улыБалась; она подняЛась с тою же неизменяющею улыБкой вПоЛне красивой женщины, с которою она вошла в гостиную. СЛегка шумя своею Белою Балльною робой, уБранною Плющем и мохом, и Блестя Белизною Плеч, Глянцем ВоЛос и БриЛьянтов, она ПрошЛа между расступившимися мужчинами и прямо, не ГЛядя ни на кого, но всем улыБаясь и как Бы ЛюБезно ПредоставЛя каждому право ЛюБоваться красотой своего стана, ПоЛных Плеч, очень открытой, по тогдашней моде, груди и спины, и как будто внося с собою Блеск Бала, подошЛа к Анне ПавЛовне.
<...> QueLLe BeLLe personne!

В русском языке сочетание *-бл* словарно связанная с идеей БЛеска: оно варьируется как *б+гласная+л*, *л+гласная+б* (и иррадирующие от них «бравурные» *бр-пр* и «приглушенные» *пл* и даже *гл-в+л*: Толстой создает прозаическую вариацию поэтического клише предыдущей, пушкинской эпохи, ср.: «Театр уж ПоЛон. Ложи БЛешут.» — и говоря о блесках аполлонического Петербурга, Белый мог воспринимать романтическую звукопись через толстовский усилитель.

Концепция метафонии по Векшину позволяет говорить не о точечных повторах отдельных звуков, но о сплошном звуковом иррадировании: оно захватывает гласные и согласные, в прямом и обращенном порядке:

Строение. Игру начинает имя Элен и глагол «улыБалась». Это, как выяснится ниже, и есть **осевой повтор абзаца, -б+л**. В игре задействованы и поддерживают ее грамматические элементы: аффиксы и флексии: начальный повтор «*лась*» и сквозной повтор «*ла*», и эхо «*улыб*» в «*убранной*».

Осевой повтор сопровождается локальными обогащающими орнаментами, ограниченными фразой-двумя: кНЯжна — подНЯлась — НЕизмеНЯющейся — вполНЕ. Далее следует легкий подсвист на *-с*: улыбалаСЬ — поднялаСЬ — неизменяющейСЯ — краСИвой — С тою — С которою — гоСТИную — Слегка

— Своею вноСя С Собою(да еще в середине этой серии трижды повторяется *cm/с +m*).

В этой серии уже начинает просматриваться другой «грамматический», второстепенный повтор: окончаний на *-ой/ою* (т.е. *oj/эj+u*): улыбкаОЙ — красивОЙ — тоЮ— которОЮ — гостинЮЮ. Наметившись, он еще расширяется и закрепляется в «своЕЮ», с двойной йотой, и продолжает звучать во фразе: белОЮ бальнОЮ робОЙ, главная партия которой, впрочем, — мощное подтверждение осевого повтора *-б+л/ль*.

Следующая локальная короткая серия — это : плющОМ и МохОМ, затем вновь мощный возврат осевого повтора — *бл*, его главный, центральный аккорд: Блестя Белизною Плеч, Глянцем Волос и БрильЯнтов и (и эхо сквозного *-ла* в прошЛА), и новая локальная серия: МЕЖду расступившиМИся МУЖчинаМИ, (и эхо предыдущей локальной серии в прямо). Далее строится новая серия периферийных повторов, на *-я*, со сгущением к концу: прямо — глядя — улыбаясь—предоставляя. В этом месте осевой повтор выступает в смягченной версии «ЛЮБоваться — ЛЮБезно» и тут же уступает место варианту *-пл*: «Предоставляя—Право Любоваться— Полных Плеч» (а рядом локальный повтор *пр-кр-гр*: Красотой—отКрытой —Груди— PeRsonne, перекрывающийся другим локальным повтором из взрывных с *-р* на фоне *н*: краСоТою —СТаНа — Спины —PeRSoNNe (в финальной позиции *н* осознается как сильный опорный член еще одного второстепенного повтора); следует знакомый нам пунктир из флексий *ой/ою/ое* (*oj/ эj +гласная*): красотОЮ—своЕго—открыОЙ—собоЮ.

В последней строчке суммируется осевой повтор «Блеск Бала»; «подошЛА» замыкает серию подсобных сквозных повторов на *-ла*, повтор *-не* образует кольцо с началом, и венчает все закрепление осевого повтора *-бл* в иноязычной фразе!

КНЯжна ЭЛен УЛЫБалАСь; она подНЯЛАСь С тоЮ же НЕизмеНЯющеюся УЛЫБкой вПолне красивой женщины, с которою она вошла в гостиную. Слегка шумя своею БелОЮ БальнОЮ робОЙ, УбранноЮ ПЛЮщЕМ и МОхОМ, и Блестя БелизнОЮ Плеч, ГЛянцем Волос и БрильЯнтов, она ПрошЛА МЕЖду расступившиМИся МУЖчинаМИ и прямо, не Глядя ни на кого, но всем улыБАЯСь и как бы ЛюБезно ПредоставЛЯя каждоМУ ПРаво ЛюБоваться КРаСоТоЮ своЕго СТАна, Полных Плеч, очень отКрытой, по тогдашней моде, Груди и Спины, и как будто вноСя С СобоЮ Блеск Бала, подошЛА к Анне Павловне. <...> QueLLe BeLLe personne!

Суммируя строение абзаца с интересующей нас точки зрения, получим для первых пяти сильных повторов:

- 1 ня-ня л-улыб-ла-ла с-с ою
- 2 не-ня ею-ой-ою ся-с-с улыб-п...л кр
- 3 ою-ую-оею-ою ла с-сл-св б...л
- 4 б..л-р..б-бр пл-бл ем-мо-ом
- 5 б..л пл-гл-в..л- брл-пр..л ян-ян ла
- 6 меж -ими-муж-ами-ямо я-ядя

7 улыб-люб аясь-с. яя пр му
 8 пр люб ться-сот-ст кр ою пол-пл н-н-нь
 9 ткр- гр ой с-ся- с н-н
 10 с ою бл- бл ла нн-н эль-белль п..р с нн

Итак — осевой повтор с вариантами бр, пр, гл, вл, прл, брл (**б**)— есть во всех строках, кроме 7 и 9. Наиболее густы осевые группы в 1, 2, 4, 5, 7, 8 и 10. Ярче всего варьирован осевой повтор в 5 и 10 строках. Новая тема на м возникает в 4 и подхватывается в 6 строке, явный локальный повтор. Это охватывает середину абзаца, в которую помещен самый яркий осевой повтор (В 5 строке). В 8 строке небольшое новшество — повтор С обогащается в СТ. Там же возникает и относительно новая (мелькнувшая в строке 2) тема КР, в 9 строке варьирующаяся в ГР, там и локализованная. Повтор на Н в последних трех строках и в финальном ударном слоге замыкает кольцо с 1 строкой. Повторы на с и на ой-ою являются сквозными, хотя и не такими частыми и заметными. Все построение центрировано и имеет характер симметричный.

Смысл. Богатейший ассоциативный ряд БЛ — блеска — варьируется, сверкая глянцем и брильянтами. Очевидны, однако, и «запасные», неофициальные звуковые ассоциации повтора на БЛ, связанные с известным существительным. Гнездо Пол-полн-пл добавляет сюда ассоциации не только с полнотой, но и с полом, повтор грамматических ла-ла добавляет сему женственности.

Сквозной вспомогательный повтор на С –СЬ подсказывает некоторую звукоподражательную змеистость. Сюда же подключаются богато представленные переливы гласных с йотой посредине, также выражающие грамматические значения женского рода: ою-ею-ую. Однако в плане семантики С-сь еще и показатель возвратности, и кажется, что в облике Элен эта характеристика должна связаться с эгоизмом. Все эти смысловые обертоны суммируются в слове СВОЕЮ : и женский род, и обращенность на себя, (которая также твердится и впрямую в яя –ядя), и змеиная переливчатость с подсвистом.

Мучительно чувствовалось. Все помнят садистическую фоннику французского бреда Анны.

Но вот никому не памятное, незаметное начало романа, после знаменитой фразы о всех счастливых и несчастливых семьях:

Положение это продолжалось уже третий день (**ложе-олжало-же**) и мучительно чувствовалось и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что (**уч-чу-ч-ча-ч-чу-ч**) нет смысла в их сожителстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских. Жена не выходила из своих комнат, мужа (**ж-ч-жд-ч-жд-ч-ч-ча-же-жа**) третий день не было дома. Дети бегали по всему дому, как потерянные (**тре-ти-де-де-ти-тер**); англичанка поссорилась с экономкой и написала записку приятельнице, прося приискать (**п...ри-пи-пи-при-про-при** - - возможно, в память «призм» которые диккенсовская гувернантка считает словом, красиво влияющим на форму губ) ей новое место; повар ушел **вчера** со двора, **во время**(**вар-в..ра-вора-во-вре**) самого обеда; **черная кухарка** и **кучер** просили **расчета**(**вчера-ку-арка-ку-чер-ро-ра-че**).

Строение. Как видно, начальным повтором в этом фрагменте является тема на Ж в первой строке; затем две следующих аллитерированы на Ч, а следующие 4 строки суммируют чередующиеся Ж и Ч. Повтор на Ч затем развивается в последних двух строках в повтор –чер-чер-че. Таким образом, можно установить, что сквозным, или осевым повтором здесь служит повтор на Ч.

С середины абзаца подключаются новые темы аллитерации, действующие на коротких отрезках. «Третий день» из начальной строки повторяется и отзывается в «дети» и «потерянные». В следующих трех строках расцветает новая, локальная аллитерационная тема — при-пи-про (до этого пр встретилось только в «супругами» во второй строке) За нею идет локальная тема «повара»: вар-в..ра-вора-во-вре. Внутри этой темы еще раз встречается осевое Ч — в слове «вчера», которое откликнется в богатом финальном повторе. И в самом конце подхватывается и пр, и к этим повторам уже добавится и новый, на ку-: «кухарка и кучер», повторы аккумулируются и перехлестываются, так что финал аллитерирован насквозь, завершая и осевой повтор на ч в форме чер-, и два локальных, на р-ра (он завершают тему вар-вор-вр) и на ку.

Смысл.

Звукопись, по Белому, сообщает повествовательной ткани упругость, яркость, блистание, и в этом одна из ее функций — скажем, орнаментальная. Другая — очевидно, сообщение экспрессии, эмоциональная. Здесь возможно уже соотнесение звуков с тем или иным настроением чувств — вспомним звуковую инструментовку Белого, его противопоставление открытого переднего а — закрытому глубокому у, соответствующим утверждению и отрицанию.

Но наиболее интересный случай подразумевает игру звуковыми ассоциациями, создающую некое подобие квазисмысловых повторов. Параллелизм звуков порождает смысл. Он не столько “изображает” (прямое соотнесение звуков и смыслов редко) сколько строит звуковые аналогии и повторы, устанавливая соответствия между морфемами, которые становятся источником новых смыслов.

В нашем абзаце, как кажется, в первом повторе: «Положение это продолжалось уже» (ложе-олжа-ло-же) в этих «ложе-олжа-ло-же» разыгрывается морфема «лож-ь—лж-а»;

Но осевой повтор строится на основе морфемы «мучи-», как в «мучительный»:

...**мучительно чувствовалось** и самими супругами, и всеми **членами** семьи, и **домочадцами**. Все **члены** семьи и **домочадцы** **чувствовали**, **что** нет смысла в их сожительстве и **что** на **каждом** постоялом дворе **случайно** сошедшиеся люди более связаны между собой, **чем** они, **члены** семьи и **домочадцы** Облонских (**мучи-чу-ч-моча-ч-моча-чу-ч-ч –уч-ч-ч-моча**).

Для того, чтобы разыграть эту шараду, Толстому потребовался вспомогательный повтор. Это грамматический повтор на м в тех же строках, где встречаются морфемы «муч»-«моч»:

Положение это продолжалось уже третий день и мучительно чувствовалось и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что нет смысла в их сожительстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем

они, члены семьи и домочадцы Облонских. (му-мими-ми-ми-ми-мы-ом-ом-ме-ем-ми).

Сочетание надсадных, со стиснутыми зубами ч — и мычаний или стонов мими-мы-ми и дает звуковой образ «мучительности» переживаемой героями ситуации.

Далее следует еще один подсобный, незаметный, вспомогательный повтор, на н, все же с явным накоплением смысла «отрицательности»:

ЖеНа Не выходила из своих комНат, мужа третий деНь Не было дома. Дети бегали по всему дому, как потеряННЫЕ; аНгличаНка поссорилась с экоНомкой и Написала записку приятельнице, прося приискать ей Новое место (на-не-на-нны-н..ан..н-но-на-но);

Внутри этого второстепенного повтора спрятан локальный: «третий день не было дома. Дети бегали по всему дому, как потерянные (тре-ти-де-де-ти-тер)» (ему подыгрывают несколько е в ударных слогах в той же фразе).

Тут же какое-то женское лепетание при-пи-пи-при-про, мелкие интриги под сурдинку: далее серьезная беда, уход повара, оркестрованный на вар-вор-в..ра-вр, явно с суггестией вора, воровства. И, наконец, все венчает катастрофа — поистине **черный** день, когда даже **черная** кухарка и **кучер** просят расчета! С добавкой кукованья и карканья: —ор-ар-ро-ра. И с совершенно ясно суггестированным участием во всем этом **черта**.

Березы в ризах. Значимыми семантическими связями схватываются в одной из начальных глав «Анны Карениной» березы и ризы — центральная группа всего пассажа, оркестрованного на З в разнообразных сочетаниях: лез-из..оз-зоол-ез; розн-резн-нязь; резы-зал-разу-ризы; этот —зал- в казалосьсь —мостик от первой группы к четвертой: зна-знал-лаз-лаз-знал -знал. Опять раз- из третьей группы и -зал-зна —и итожащий их розан, отсылающий ко второй группе, и финал -- его зеркальное эхо: озарявшая.

Левин слез с извозчика у Зоологического сада и пошел дорожкой к горам и катку, наверное зная, что найдет ее там, потому что видел карету Щербацких у подъезда.

Был ясный морозный день. У подъезда рядами стояли кареты, сани, ваньки, жандармы. Чистый народ, блестя на ярком солнце шляпами, кишел у входа и по расчищенным дорожкам, между русскими домиками с резными князьками; старые кудрявые березы сада, обвисшие всеми ветвями от снега, казалось, были разубраны в новые торжественные ризы.

<...> Знакомый встретился и окликнул его, но Левин даже не узнал, кто это был. Он подошел к горам, на которых гремели цепи спускаемых и поднимаемых салазок, грохотали катившиеся салазки и звучали веселые голоса. Он прошел еще несколько шагов, и пред ним открылся каток, и тотчас же среди всех катавшихся он узнал ее.

Он узнал, что она тут, по радости и страху, охватившим его сердце. Она стояла, разговаривая с дамой, на противоположном конце катка. Ничего, казалось, не было особенного ни в ее одежде, ни в ее позе; но для Левина так же легко было узнать ее в этой толпе, как розан в крапиве. Все освещалось ею. Она была улыбка, озарявшая все вокруг....

Эти березы в ризах создают литургическое звучание, в соответствии со святостью, которой окружена любимая в душе Левина: она преобразается в цепи звуковых ассоциаций в розу и зарю, обещая замыкающим этой живой цепи -- Блока.

Рождение Венеры. Градацией того же случая, когда из группы вариаций вырисовывается искомое слово, видится нам фрагмент «Войны и мира», описывающий Андрея, подслушивающего летней лунной ночью доносящийся к нему через открытое окно верхнего этажа разговор Наташи с Соней:

Князь Андрей встал и подошел к окну, чтобы отворить его. Как только он открыл ставни, лунный свет, как будто он настороже у окна давно ждал этого, ворвался в комнату. Он отворил окно. Ночь была свежая и неподвижно-светлая. Перед самым окном был ряд подстриженных деревьев, черных с одной и серебристо-освещенных с другой стороны. <...> Только еще один

раз, - сказал сверху **женский** голос, который сейчас узнал князь Андрей.<...>

Два **женские** голоса запели какую-то музыкальную фразу, составлявшую конец чего-то.<...>

Так бы вот села на корточки, вот так, подхватила бы себя под коленки, - **туже, как можно туже - натужиться** надо. Вот так!<...>

- Ах... **Боже** мой! **Боже** мой! что **ж** это такое! - вдруг вскрикнула она. - Спать так спать! - и захлопнула окно.

"И дела нет до моего существования!" подумал князь Андрей в то время, как он прислушивался к ее говору, почему-то **ожидая** и боясь, что она скажет что-нибудь про него. - "И опять она! И как нарочно!" думал он. В душе его вдруг поднялась такая **неожиданная** путаница молодых мыслей и **надежд**, противоречащих всей его **жизни**, что он, чувствуя себя не в силах уяснить себе свое состояние, тотчас **же** **заснул**.

В начале пассажа выстраивается серия **же-жд-свеж-жн-женн-черн-щенн**— и все это строительство имеет своим итогом слово «женский». Как будто рождение Венеры из ожидания, неподвижности, ночной свежести, черных и освещенных деревьев. На уровне мифа все это тоже подводит к идее женщины, через странную идею Наташи тужиться на корточках: несомненно, Наташа со свойственной ей гениальностью физически предчувствует роды. Желание тужиться в этот экстатический момент, когда девушка хочет полететь в небо, означает, конечно, что Наташа в этот момент как бы рождает -- свою душу.

Из всей романной инструментовки темы Наташи явствует, что она приравнивается к жизни, несет оживление. См. в конце романа:

Неожиданные для нее самой - сила **жизни**, **надежды** на счастье всплыли наружу и требовали удовлетворения<...>. Проснувшаяся сила **жизни**, охватившая Наташу, была, очевидно, так **неудержима**, так **неожиданна** для нее самой, что княжна Марья в присутствии Наташи чувствовала, что она не имела права упрекать ее **даже** в душе своей (4-4-20).

В разбираемом фрагменте суммирующее, обнажающее тему слово «жизни» возникает только в самом его конце. Но к нему подводит от двойного упоминания слова «женские» аллитерационная тема Ж через вариации: Ж+н: «туже, как можно туже – натужи» — Ж+м: «Боже мой! Боже мой! что ж это» — Ж+д: «ожидая—скажет—надежд» — и, наконец, «жизни».

Пахать по-черному. Всем памяты грубые, «мучительные» сочетания в пассаже, перед описанием погубленного цветка репейника в начале «Хаджи-Мурата». Цветок лишь часть пейзажа, противопоставившего дикую жизнь — цивилизации, пахоте: в начале изображено поле: пар-пах-пы-пах-по; это паровое поле черно. В двух с половиной строках Толстой разыгрывает на все лады звуковую шараду: орать, в смысле пахать: оро-оро-ерё-ору; она продолжается и в цепочке черново-ровно-взборожденново-скороженново (с поддержкой во второстепенном повторе на В), с учетом собственного яркого насильственно-преобразовательного смысла этих глаголов — и с эхом в следующей фразе в слове хорошая, где этого смысла нет, но есть, может быть, транслингвистическая игра: корень **хрш** по-древнееврейски значит «пахать»! И опять пар-пах-по-по, и завершение темы черного, означающего здесь мертвое и противопоставленного живому.

Следует развертывание, разыгрывание темы «разрушитель», заданной в риторическом вопросе: раст-трав-разнообразн —этой серии противостоит отличающийся от нее лишь наличием шипящей разрушитель. Серия морфем с шипящими: «черного, —жденного, —женного – хорошая» здесь ad hoc получает отрицательную коннотацию. В предыдущем примере коннотация шипящих наоборот, была положительной.

За этим идет «диалектическая игра», когда субъект и объект изображаются теми же шипящими звуками и даже теми же словами: жесток-существо-человек-уничтож-жив-существ: а также вариация Ж с Р: поддержания- жизни.

Дорога к дому шла **паровым**, только что **вспаханным черноземным полем**. Я шел наизволок по **пыльной черноземной** дороге. **Вспаханное поле** было помещичье, очень большое, так что с **обеих сторон дороги** и **вперед в гору** ничего не было видно, кроме **черного, ровно взборожденного**, еще не

скороженного пара. Пахота была хорошая, и нигде по полю не виднелось ни одного растения, ни одной травки, - все было черно. "Экое разрушительное, жестокое существо человек, сколько уничтожил разнообразных живых существ, растений для поддержания своей жизни", и т.д. (Я опускаю как всем известный образ искаленного репейника — классический пример звукописи).

Звукопись у Толстого? Белый писал: «...Звукопись придает прозе Гоголя ту упругую выпуклость, которой нет у Толстого, у Пушкина, (не говоря о Тургеневе, Достоевском, Салтыкове, Гончарове, Лескове и прочих классиках)» (Мастерство Гоголя. Мюнхен, 1969, С. 233). Белый был, как мы видим, не совсем прав. Он прав в том, что, в отличие от гоголевской прозы, насквозь прошитой фонетическими фигурами, ткань повествования Толстого иногда явно аллитерирует, а иногда нет.

С другой стороны, может быть, мы не ищем звукописи у Толстого, подавленные чрезмерным обилием в его прозе и более крупных уровней смысла?

Может быть, нужно изменить условия поиска? В своей монографии «Проза как поэзия» Вольф Шмидт увидел сплошную звуковую организацию прозы Чехова. Для этого ему понадобилось снизить порог чувствительности и отнести к звуковым повторам частичные повторы: например, только гласные, или частично сходные согласные (как п и ф)¹.

Новая концепция звукового повтора в поэзии, недавно предложенная Г.Векшиным, во главу угла ставит понятие метафонии:

«Метафония — звуковая ассоциация отдельных инвертируемых и частично или полностью гетероритмичных звуковых групп: голос — логос, глуп — плугом, ворон — норовить, томный — мутного, объединяемых вокруг единой слогаобразующей вершины — гласного, который допускает варьирование».²

«Метафонические отношения (...) — это отношения преобразования, (...)отношения комбинаторного и акцентного варьирования в звуковой цепи, своего рода звуковая (а в функциональной перспективе — семантическая) метаморфоза».³

1

2

3

Еще ниже опускает порог чувствительности к звуковому повтору концепция «анафонии», разработанная в трудах группы ученых, развивающих т.н. фоносемантику. Сущность анафонии как художественного явления - в многократном повторении в тексте или его части разрозненных звуков (чаще всего – только согласных), которые в совокупности образуют слово, определяющее смысл или тему данного произведения (или фрагмента). В этом случае слово, звуки которого подверглись анафоническому дублированию, становится одним из ключей к смыслу произведения, а система причудливых звуковых повторов приобретает сигнальную функцию: даже если слово-ключ не помещено автором в текст, а лишь подразумевается, анафония на него точно укажет. Такими словами чаще всего являются имена собственные, как бы irradiрующие из себя пучок звуков, из которых состоят. Работы этого круга исследователей подкреплены статистическими данными. Осуществляя поиск звуковых коррелятов (то есть слов, «вторящих» основным звукам имен собственных главных персонажей романов Толстого, расположенных в пределах расстояния 20 слов от ключевого), Н.Гирина пришла к такому набору главных коррелятов: для имени «Пьер» это слово «теперь»; для «Андрей» -- «время»; для «Анна» -- «странно».⁴ В свете этих новых подходов и находок кажется невероятным, что столь заметное явление по сей день, за единичными исключениями, практически игнорировалось.