

## Звуковая организация стиха у Мандельштама

Валерий ГРЕЧКО

Осип Мандельштам относится к числу поэтов, чье творчество постоянно привлекает к себе внимание исследователей литературы. В работах, посвященных его произведениям, затрагиваются самые различные аспекты: биографические обстоятельства жизни поэта, его политическое окружение, даются многочисленные интерпретации и дешифровки его образов и метафор, указываются образцы и литературные источники его творчества.

Однако вызывает удивление, что, несмотря на обилие всех этих работ, исследователи до сих пор обходили стороной одну из интереснейших сторон творчества Мандельштама, а именно звуковой аспект его творчества. Так, среди более чем пятисот научных статей о Мандельштаме, отмеченных в электронном каталоге MLA (охватывающем 1963 – 2004 гг.), мы находим лишь около десятка работ, прямо или косвенно посвященных звуковой стороне его произведений.

Очевидно, что этот недостаток исследовательского интереса является отражением психологической установки, согласно которой наиболее существенной стороной является семантика, а звуковая организация рассматривается как нечто внешнее и второстепенное.<sup>1</sup> Однако если такая установка в целом оказывается справедливой по отношению к нелитературным текстам, то в области литературы, в особенности применительно к поэзии, она явно себя не оправдывает. В частности, после работ русских формалистов и семиотиков школы Лотмана, продемонстрировавших неразрывную взаимосвязь между планом содержания и планом выражения в художественных текстах, очевидно, что анализ какого-либо поэтического произведения не может считаться удовлетворительным, пока он не будет дополнен исследованием его звуковой стороны. Это тем более относится к такому поэту как Мандельштам, уделяющему исключительно высокое внимание звуковому аспекту своих произведений:

---

<sup>1</sup> Наличие подобной установки подтверждается, например, в экспериментах Лурии, показавших, что «у нормального взрослого испытуемого доминирующими являются смысловые связи, ... в то время как связи, основанные на внешнем звуковом сходстве, тормозятся и практически не действуют» (Лурия; Виноградова 1971, 29).

Значенье – суета, и слово – только шум,  
Когда фонетика – служанка серафима. (1: 24)<sup>1</sup>

Данная статья ставит своей задачей обратить внимание на эту сторону творчества Мандельштама. На примере одного стихотворения будет показано, насколько интенсивно использует поэт разнообразные элементы звуковой фактуры. Помимо самостоятельного исследовательского интереса, анализ звуковой стороны его творчества имеет не последнее значение и для смысловой интерпретации стихов Мандельштама. Кроме того, прояснение связей между звуковой структурой стихотворения и его семантикой дает возможность хотя бы отчасти представить логику творческого процесса и тем самым оказать ценнейший вклад в понимание механизмов порождения поэтических текстов.

### **«Возьми на радость из моих ладоней...»**

Стихотворение «Возьми на радость...», входящее в сборник «Tristia», было написано в ноябре 1920 года и, как свидетельствует Надежда Мандельштам (1978, 67), посвящено актрисе Ольге Арбениной, возлюбленной поэта:

Возьми на радость из моих ладоней  
Немного солнца и немного меда,  
Как нам велели пчелы Персефоны.

Не отвязать неприкрепленной лодки,  
Не услышать в меха обутой тени,  
Не превозмочь в дремучей жизни страха.

Нам остаются только поцелуи,  
Мохнатые, как маленькие пчелы,  
Что умирают, вылетев из улья.

Они шуршат в прозрачных дебрях ночи,  
Их родина – дремучий лес Тайгета,

---

<sup>1</sup> Стихотворения Мандельштама цитируются по изданию: О. Э. Мандельштам, Собрание сочинений в четырех томах, под ред. Г.П. Струве и Б.А. Филиппова, Москва 1991.

Их пища – время, медуница, мята.

Возьми ж на радость дикий мой подарок –

Невзрачное сухое ожерелье

Из мертвых пчел, мед превративших в солнце. (1: 84)

Несмотря на весьма короткую форму (стихотворение состоит лишь из пятнадцати строк) и довольно ясную, незатемненную (в отличие от многих «заумных» стихотворений Мандельштама) образную сферу, это стихотворение уже неоднократно привлекало внимание исследователей. В частности, к его разбору обращались такие крупные специалисты по исследованию творчества Мандельштама, как Лидия Гинзбург (1972), Кирил Тарановский (1967) и Нильс Нильссон (1966; 1974), а Леон Барнетт (1992) написал даже статью, специально посвященную обзору дискуссии по поводу этого стихотворения.

В этих работах затрагиваются самые различные вопросы, начиная с истории написания этого стихотворения, интерпретации его образного строя, и заканчивая поисками его интертекстуальных источников. Однако его звуковому строению до сих пор не было уделено должного внимания. Между тем, данное стихотворение необычайно интересно в этом отношении и выделяется по насыщенности и разнообразию звуковых повторов даже на фоне других стихотворений Мандельштама, поэта с необычайно тонким звуковым чутьем. Не исключено, что именно эта интенсивность звуковой фактуры является причиной той неосознанной фасцинации, которая заставляет исследователей творчества Мандельштама вновь и вновь обращаться к анализу этого короткого стихотворения.

Композиция стихотворения необычайно стройна и закончена. Оно начинается как обращение к возлюбленной (выраженное формой императива), которое в несколько измененном виде повторяется также в заключительной пятой строфе. Кроме того, обращение (имплицитно содержащееся в местоимении «нам», которое включает в себя как лирическое «я», так и адресата), содержится также и в третьей, центральной строфе, образуя таким образом сквозную линию развития, объединяющую все нечетные строфы стихотворения. Через все эти строфы проходят образы солнца, меда, пчел и поцелуев, передающих радость любви и полноту жизни.

Четные строфы стихотворения контрастируют с этой линией развития и вводят нас в совсем иную образную сферу. Сигналом к «смене тональности» служит

упоминание о Персефоне на границе первой и второй строфы. Как известно, в древнегреческой мифологии богиня плодородия Персефона лишь полгода проводит на поверхности земли, тогда как на другие полгода она спускается в подземное царство мертвых. Таким образом, эта богиня является амбивалентным символом, воплощающим в себе как жизнь, так и смерть. Доминирующим эмоциональным фоном во второй строфе становится ощущение страха и опасности, сопровождающих человека в жизни. Образы «дремучей жизни» и «дремучего леса» объединяют четные строфы стихотворения, а упоминание о времени в четвертой строфе наводит читателя на мысли о круговороте жизни и смерти, символизируемом фигурой Персефоны. Кроме того, вторая и четвертая строфы, каждая из которых содержит анафорические повторы, связываются своей грамматической структурой. Таким образом, и распределение поэтических образов, и грамматическая структура стихотворения оставляют впечатление законченности и цельности. Как мы увидим ниже, в создании этого впечатления непосредственную роль играет и его звуковая структура.

Пятнадцать строк стихотворения объединены в пять строф-трехстиший, вызывая ассоциацию с «Божественной комедией» Данте.<sup>1</sup> Однако, в отличие от «Божественной комедии», где строки зарифмованы (*terza rima*), в стихотворении Мандельштама исследователи констатируют отсутствие рифмы, т.е. белый стих (см. Тарановский 1967; Nilsson 1974). Действительно, если понимать под рифмой лишь созвучие стихотворных окончаний, то рифмы в этом стихотворении нет. Однако если мы расширим понимание рифмы и определим ее как наличие звуковых параллелей между отдельными строками стихотворения, то можно указать на разнообразные виды звуковых связей, которые используются Мандельштамом.

Уже первая строфа очень насыщена звуковыми повторами, которые, к тому же, расположены в симметричном порядке. По своей ритмико-синтаксической структуре каждая из трех строк первой строфы распадается на две части (5+6 слогов). Первая половина каждой строки скреплена со второй половиной звуковыми повторами, образуя нечто подобное аллитерационному стиху.<sup>2</sup> Так, в первой строке дважды повторяется

<sup>1</sup> Как замечает Гаспаров, «всякое стихотворение, написанное терцинами (на любом языке и на любую тему), напоминает о «Божественной комедии» Данте» (Гаспаров 1989, 3).

<sup>2</sup> В отличие от рифмы в современном стихе, связывающей отдельные стихи в строфы, аллитерации связывают полустихия в стихи. Эта форма связующих созвучий широко применялась, например, в древнегерманской поэзии (см. Гаспаров 1989, 40).

группа согласных ЗМ, окруженная гласными ОИ (вОЗЬМИ – ИЗ МОИх). Обращает на себя внимание и то, что сочетание РАД в слегка измененной форме повторяется во второй половине строки (РАДость – ЛАДоней).<sup>1</sup> Заметим, что через это сочетание довольно прозрачно просвечивает его палиндром ДАР, который действительно реализуется в заключительной строфе стихотворения (поДАРок).

Вторая строка также распадается на две части, связь между которыми подчеркнута лексическим повторением, а также многократным употреблением сонорных носовых согласных (НМН/ЛН/НМН/М), которые встречаются во всех смысловых словах данной строки. Значимость этих консонантных сочетаний дополнительно усиливается за счет того, что все они употреблены в ударных слогах.<sup>2</sup>

Наконец, в третьей строке, кроме группы НМ/МН, скрепляющей начало всех трех строк (вОЗЬМИ На – неМНОго – НаМ), а также ударного ОН (ПерсефОНы), отсылающего нас к первой строке (ладОНей), обращает на себя внимание тоекратное повторение сочетания ЕЛ (вЕЛЕЛи пчЕЛы), причем два раза оно повторяется в смежных ударных слогах, что придает этому повторению дополнительную настойчивость.

Суммируем сказанное, выделив для наглядности те звуковые комплексы, которые играют наиболее активную роль в звуковой структуре первой строфы:<sup>3</sup>

вОЗЬМИ На РАДость ИЗ МОИх ЛАДОНей  
НеМНОго солНца и НеМНОго Меда,

---

<sup>1</sup> Плавные согласные «р» и «л» очень близки по своим фонологическим характеристикам, что часто приводит к их взаимозаменяемости (см. Якубинский 1986).

<sup>2</sup> Звуковые повторения, находящиеся в ударной позиции, интуитивно воспринимаются как более значимые, по крайней мере в языках, где тип акцентной системы подобен русскому. По-видимому, это можно объяснить тем, что в каждом слове имеется самое большое лишь один ударный слог, тем самым он находится в более маркированной позиции на фоне более многочисленных безударных слогов. К тому же динамическое ударение, присущее русскому языку, предполагает более сильную артикуляцию ударных слогов, что даже чисто физиологически является более интенсивным раздражителем для восприятия. К сожалению точные экспериментальные данные по количественному определению значимости звуков в ударных слогах пока отсутствуют. Nymes (1960, 117) в своей пионерской статье принимает значимость ударных слогов по отношению к безударным как 3:1, Журавлев (1974, 122) в своих расчетах пользуется коэффициентом 2:1. В любом случае очевидно, что значимость звуков в ударных слогах превосходит безударные в несколько раз.

<sup>3</sup> Мы принимаем здесь следующую систему обозначений. Заглавными буквами простым шрифтом выделены звуковые повторы внутри одной строки, а курсивом – имеющие соответствия в других строках. Звуковые комплексы, входящие как во внутристрочные, так и в междустрочные связи, выделены жирным курсивом. Если определенные звуковые комплексы реферируют к другим строфам стихотворения, то рядом с ними проставлен номер соответствующей строфы.

как *НаМ* вЕЛЕЛи пчЕЛы ПерсефОНЫ

Отметим, что все эти звуковые повторения являются не просто факультативными элементами стиховой ткани, служащими лишь для украшения, а несут и важную семантическую функцию. В частности, обращает на себя внимание обилие носовых и сонорных согласных, которые встречаются практически в каждом слове этой строфы (сочетания ЗМ, МН, ЛН, а также ударные группы ОН, ЕЛ). Их интенсивное употребление создает явственно ощущаемый «гул», который звукоподражательно поддерживает и усиливает важнейший для этого стихотворения образ – образ пчел.<sup>1</sup> Хотя о самих пчелах говорится лишь конце строфы, общий звуковой фон с самого начала предвосхищает их появление. Таким образом, именно фонетическими средствами здесь достигается концентрация внимания читателя на этом ключевом для всей композиции стихотворения образе.

Все три строки второй строфы связаны почти точным грамматическим параллелизмом.<sup>2</sup> Совпадение грамматической структуры имеет своим следствием и высокую степень фонетического сходства между отдельными строками. Вторая строфа оказывается буквально “прошита” звуковыми повторами, отражающими сходную грамматическую структуру составляющих ее строк. Так, все три строки анафорически начинаются с отрицательной частицы “не”. В каждой строке повторяются и одинаковые окончания глаголов (отвязать – услышать – превозмочь), причастий и прилагательных (неприкрепленной – обутой – дремучей), существительных в родительном падеже (лодки – тени – жизни). Подобное строение строфы как нельзя лучше иллюстрирует мысли Гаспарова о “вертикальности”, свойственной организации поэтических текстов (см. Гаспаров 1994, 34).

Как уже отмечалось, эмоциональная тональность второй строфы резко контрастирует с первой. Атмосфера радости и наслаждения жизнью сменяется настороженностью и страхом, который сопровождает жизнь как неслышимая тень. Образ лодки в первой строке невольно вызывает мысли о лодке Харона, перевозящей души

<sup>1</sup> См. цитируемое Якубинским замечание Граммона о звукоподражательной в своей основе связи между сонорными согласными и словом «пчела» в санскрите (Якубинский 1986, 182).

<sup>2</sup> Отметим, что Мандельштам использует здесь так называемый отрицательный параллелизм, который характерен для устной народной традиции (Jakobson 1981). Впрочем, отрицательные конструкции очень характерны и для самого Мандельштама, см. Левин 1975.

умерших в царство мертвых. Отметим, что образ неприкрепленной лодки («отвязанного челнока») появляется у Мандельштама уже в более раннем стихотворении «Что поют часы-кузнечик» (1917) и связан с древним поэтическим мотивом путешествия по бурным волнам жизни (см. Тарановский 1972, 140).

Изображение жизни как опасного путешествия подкрепляется также в третьей строке выражением «дремучая жизнь». Прилагательное «дремучий» в норме может сочетаться лишь с очень ограниченным кругом существительных, прежде всего оно встречается в устойчивом словосочетании «дремучий лес» (которое действительно реализуется в четвертой строфе). Употребление этого прилагательного в выражении «дремучая жизнь» вызывает представление о жизни как о полном опасности пути через густой и темный лес.<sup>1</sup>

Изменение образной сферы во второй строфе не осталось без последствий и для ее фонетической структуры. Полнозвучные сонорные и носовые согласные сводятся к минимуму и уступают место «терпким», артикуляционно трудным сочетаниям типа ПР/КР/ДР/ТР. Функция этих консонантных групп становится яснее, если мы отметим также обилие звука «т» (по три раза в первой и второй строках)<sup>2</sup>, а также сочетание ХА в смежных ударных слогах второй строки (не услыХАть в меХА). Представляется, что все эти звуковые комплексы выполняют одну и ту же функцию: все они служат фонетической поддержкой ключевого слова этой строфы – «страх». Таким образом, здесь мы имеем дело со своего рода анаграммой, когда звуки или сочетания звуков из ключевого слова оказываются рассеянными в стихотворении и на подсознательном уровне подготавливают читателя к его появлению.<sup>3</sup> В данном случае слово «страх» занимает финальную позицию, но оно подготавливается с самого начала строфы не только всей образной структурой, но и насыщением ткани стиха сходными фонетическими комплексами.

Остается еще добавить, что фонетическую поддержку получает также и слово

---

<sup>1</sup> Метафорическое представление жизни как путешествия через темный лес отсылает нас к «Божественной комедии» Данте:

Земную жизнь пройдя до половины,  
Я очутился в сумрачном лесу,

Утратив правый путь во тьме долины. (пер. М. Лозинского)

О параллелях между этим стихотворением Мандельштама и «Божественной комедией» см. Nilsson 1974, 168.

<sup>2</sup> Учитывая, что в слове «лодка» звук «д» оглушается и произносится как «т».

<sup>3</sup> Об анаграммах у Мандельштама см. Лотман (1979), Иванов (1972).

«дремучий», которое также важно для эмоционального строя этой строфы. Наряду с уже отмеченными сочетаниями ПР/КР/ДР/ТР, усиливающими начальную консонантную группу этого слова, отметим элемент МОЧ/МУЧ в смежных ударных слогах третьей строки (превозМОЧЬ – дреМУЧей), а также сочетание губного согласного с ударным «у» в середине второй и третьей строк (оБУтой – дреМУЧей).

Суммируем сказанное, выделив графически указанные активные элементы звуковой конструкции второй строфы:

*НЕ оТвязаТЬ неПРиКРепленнОЙ лодкИ,  
НЕ услыХАТЬ в меХА оБУТОЙ ТеНИ,  
НЕ ПРЕвозМОЧЬ в ДРЕМУЧЕЙ жизни сТРАХА.*

Третья строфа возвращает нас в умиротворенный эмоциональный настрой начала стихотворения. Вновь появляется образ пчел, который посредством сравнения связывается с поцелуями, символом любви. Изменение образной сферы сказывается и на фонетической структуре этой строфы. Как и в начале стихотворения, появление пчел предвосхищается звуковым комплексом НМ (НаМ), открывающем строфу, и звукописательно поддерживается частым употреблением носовых и сонорных М/Н/Л. Отметим также, что звук «л» является финальным согласным всех трех строк. Этот звуковой повтор в первой и третьей строках дополнительно усиливается за счет добавления одинакового ударного гласного, в результате чего образуются палиндромические сочетания ЛУ/УЛ (поцелУи – пчелЫ – УЛья). Такой тип звуковой связи стихотворных строк весьма напоминает диссонансную рифму, где рифмообразующим фактором является не заключительный ударный гласный, а именно согласный.<sup>1</sup>

Звуковое сходство между окончаниями первой и второй строки не ограничивается только одним согласным звуком, а включает в себя целую группу согласных ПЦЛ - ПЧЛ, составляющих консонантную основу слов “ПоЦелУи - ПЧелЫ”, заключающих эти две строки. Помимо этого, третья строфа дополнительно скреплена повторением сонорного «л», которое следует точно после шестого гласного звука всех трех строк и маркирует их середину (только – маЛенькие – выЛетев).

Так же как и в конце первой строфы (веЛЕЛИ пчЕЛЫ), доминирование сонорного

<sup>1</sup> Эта рифма широко используется, например, в английской поэзии XX века (см. Гаспаров 1989, 253).

«л» закрепляется двумя смежными ударными слогами, заключающими третью строфу (выЛетев из УЛья). О том, что эти звуковые повторения не случайность, свидетельствует тот факт, что упоминание о пчелах в стихах Мандельштама весьма часто сопровождается подобными звукописательными средствами.<sup>1</sup>

Однако атмосфера настороженности и страха, доминировавшая во второй строфе, не прошла бесследно, и в звуковом строе третьей строфы встречаются ее отголоски. Так, можно отметить дважды повторенный в самом начале строфы звуковой комплекс СТ/ТС (оСТаюТСя), отсылающий нас к слову «страх». Сюда же, по всей видимости, относится слово «МоХнатые», семантически и фонетически связанное со словом «МеХ» и вызывающее в памяти образ неслышной тени из второй строфы. Обобщим сказанное, выделив отмеченные элементы звуковой конструкции третьей строфы:

*НаМ оСТ<sup>2</sup>аюТС<sup>2</sup>я тоЛько ПоЦелУи,  
МОХ<sup>2</sup>Натые, как МаЛеНькие ПЧеЛы,  
что уМирают, выЛетев из УЛья.*

Четвертая строфа развивает тему пчел, но здесь они уже ассоциируются не со сладостью и полнотой жизни, как это было в начале стихотворения. В четвертой строфе подчеркивается их теневая, таинственная сторона, связанная со временем и смертью, что заставляет вспомнить об амбивалентной сущности богини Персефоны, посланцами которой эти пчелы являются. По своему образному строю эта строфа перекликается со второй строфой, то же самое можно сказать и о ее грамматической структуре. Как и во второй строфе, здесь также наблюдается грамматический параллелизм. Все три строки анафорически начинаются с личного местоимения «они» или его падежной формы «их», кроме того, все строки симметрично распадаются на две части (с цезурой после третьего или четвертого слога).

В отношении своей звуковой структуры эта строфа также сближается со второй. Сонорный «л» здесь почти исчезает, зато вновь появляются многочисленные «терпкие» сочетания согласных ПР/ЗР/БР/ДР/ВР из второй строфы. Эти сочетания начинают вторые половины всех трех строк, а во второй и третьей строке они расширяются до созвучия ДРЕМ/ВРЕМ, образуя своего рода внутреннюю рифму (Прозрачных – ДРЕМучий – ВРЕМя). Звуковая связь между второй и третьей строками устанавливается

---

<sup>1</sup> См. аналогичный пример в стихотворении «Домби и сын»: «пчЕЛы выЛетев из УЛья» (1: 33).

также и одинаковым окончанием (ТайгеТА – мяТА). Ощущение «терпкости», затрудненности звуковой фактуры еще более усиливается за счет шипящих Ш/Щ (ШурШат – пиЩа), которые особенно заметны на фоне практически полного отсутствия этих звуков в других строфах стихотворения.

В первой строке отметим оксюморон «в прозрачных дебрях ночи», который весьма интересен как по семантике, так и по своей фонетической структуре. В нормальном языковом употреблении прилагательное «прозрачный» не может сочетаться с выражением «дебри ночи», так как эти слова содержат противоположные семантические признаки. Признак света, присутствующий в слове «прозрачный», резко контрастирует с идеей темноты, содержащейся в словах «ночь» и «дебри» (т.е. темный густой лес). Ощущение темноты поддерживается и во второй строке, где упоминается «дремучий лес Тайгета». <sup>1</sup> Однако, как показывает сравнение с другими стихотворениями Мандельштама, слово «прозрачный» имеет у него специфическое значение «бесплотный, призрачный» (Топоров 1995, 428) и часто используется для описания потустороннего мира, царства теней. Таким образом, противоречие в оксюморе «прозрачные дебри ночи», присутствующее на уровне обычного языка, в картине мира Мандельштама снимается, и все слова этого оксюморона оказываются семантически связанными.

Это семантическое сближение скрепляется также и фонетическими средствами. Выражение «прозрачные дебри» связано повторяющимися консонантными сочетаниями ЗР/БР (можно отметить, что само слово «дебри» звуко-символично, трудная в артикуляционном отношении группа «бр» хорошо согласуется с представлением о непроходимой чаще). Кроме того, заключающее в себе семантический признак темноты слово «ночь» находит свой звуковой отголосок в прилагательном «прозрачных» (инверсивное НЧ/ЧН), тем самым распространяя на него и свои семантические характеристики.

Однако звуковой строй четвертой строфы включает в себя и элементы, связанные с более светлой образной сферой, преобладающей в нечетных строфах стихотворения. Отметим здесь слово «родина», отсылающее нас к слову «ладоней» из первой строфы и связанное с ним последовательностью согласных РДН/ЛДН. Завершается же четвертая строфа троекратным повторением носового «М», усиленного к тому же сочетаниями

<sup>1</sup> Как отмечают исследователи творчества Мандельштама, в Древней Греции медом славились плодородные области Гимета. Мандельштам же помещает пчел в заросший лесом Тайгет (горный массив около Спарты), сгущая тем самым атмосферу темноты и таинственности (см. Terras 1966, 261).

МД/МТ (вреМя, МеДуница, МяТа), что подготавливает возвращение образов меда и пчел в заключительной пятой строфе стихотворения.

Выделив отмеченные звуковые особенности четвертой строфы, получаем следующую картину:

они *ШурШ*ат в *ПРОЗРАЧ*ных де*БР*ях Но*Ч*и,  
*ИХ* Ро*Д*ин*На*<sup>1</sup> – *ДРЕМ*учий лес Тайге*ТА*,  
*ИХ* пи*Щ*а – *ВРЕМ*я, МеДуница, Мя*ТА*.

Пятая строфа начинается как дословное повторение первой, создавая таким образом стройное обрамление всего стихотворения. Однако, по сравнению с началом стихотворения, образы заключительной строфы претерпевают развитие и в значительной степени видоизменяются. Образная сфера этой строфы перекликается с предыдущими строфами и является итогом развития всего стихотворения.

То же самое относится и к ее звуковой организации. Можно отметить, что звуковые повторы здесь не столько подчеркивают связь строк внутри самой строфы, сколько отсылают к предшествующим строфам, представляя собой синтез фонетических особенностей всего стихотворения.

Как и во всех нечетных строфах, в пятой строфе широко представлены сонорные и носовые звуки. Они складываются в ряд звуковых комплексов, знакомых нам по предыдущим строфам. Так, повторенный в первой строке палиндронимический комплекс РАД/ДАР (РАДость – поДАРок), помимо того, что он связывает две половины строки, реферирует к аналогичному комплексу РАД/ЛАД в начале первой строфы (РАДость –ЛАДоней). Отметим также сочетание согласных ВЗМНР, которое в различных комбинациях повторяется в начале всех трех строк (ВоЗьМи ж На Радость – НеВЗРачное – из МеРтВых). Этот звуковой комплекс также образует параллели с повторами сочетаний ЗМ (воЗьМи – из Моих) и НМ/МН (возьМи На – неМНого - НаМ) из первой строфы.

Звуковые элементы четных строф, связанные с образной сферой страха и загробного мира, также находят свое выражение в заключительной строфе. Здесь опять появляются «терпкие» созвучия ЗР/ЖР/ПР/ВР, хотя они и не так многочисленны, как во второй и четвертой строфах. Кроме того, звуковая форма некоторых слов пятой строфы отсылает нас к ряду ключевых образов, встречавшихся ранее в четных строфах стихотворения. В этой связи можно указать, например, на звуковой комплекс ЗЫЖН

(воЗЬМИ Ж На) в начале первой строки, который, по всей видимости, может рассматриваться как анаграмма (или почти точный палиндром) слова «жизнь» из второй строфы. Кроме того, обращает на себя внимание слово «невзрачное», которое, очевидно, является контаминацией слова «прозрачный» из четвертой строфы и анафорических отрицаний их второй. Укажем также на слово «сухое», звуковой состав которого может восприниматься как отсылка к слову «страх» из второй строфы.<sup>1</sup>

В заключительной строке стихотворения вызывает интерес повторяющийся звуковой комплекс РТВ/ВРТВ в словах «меРТВых – преВРаТиВших». Соположение этих фонетически сходных слов приводит и к их семантическому сближению. Читатель исподволь наводится на мысль о смерти как о цепи превращений (мысль, которая в первой строфе символизировалась упоминанием о вечно умирающей и возрождающейся Персефоне). Ассоциация «меРТВых – преВРаТиВших» ведет далее к сближению «МЕРТВых – ВРЕМя». С одной стороны, слово «время» из четвертой строфы представляет собой частичный палиндром слова «мертвых», с другой стороны, оно этимологически связано со словом «превративших»<sup>2</sup> Таким образом возникает фоносемантическая связь всех трех слов «время – мертвых – превративших», наводящая читателя на круг представлений о неразрывной связи жизни и смерти.

Обобщим теперь отмеченные звуковые особенности заключительной строфы:

ВоЗЬМИ Ж Н<sup>2</sup>а РАД<sup>1</sup>ость дикий мой поДАР<sup>1</sup>ок –  
 НеВЗРачное СуХ<sup>2</sup>ое оЖеРелье  
 иЗ МеРТВ<sup>4</sup>ых пчел, мед ПреВРаТиВ<sup>4</sup>ших в солнце.

Внимательное рассмотрение звуковой организации этого стихотворения наглядно показывает, насколько важна фонетическая составляющая в произведениях Мандельштама. Поражает прежде всего интенсивность и разнообразие звуковых средств, используемых поэтом. Выбор этих средств находится в тесной связи с семантикой и оказывает во многом неосознанное, но мощное воздействие на читательское восприятие.

<sup>1</sup> Как отмечает Лидия Гинзбург, сухость у Мандельштама становится знаком «жизненной недостаточности, ущербности» (1972, 319). Возможно, что на развитие этого специфического для Мандельштама значения не последнюю роль оказало сближение звуковой формы «СтраХ – СуХ».

<sup>2</sup> Слова «превращать» и «время» этимологически восходят к «вертеть, вращать» (см. Фасмер 1987). Актуализация этимологических связей путем соположения родственных слов (по выражению Зубовой – «этимологическая регенерация», см. Зубова 1989, 30) является приемом, широко используемым поэтами Серебряного века.

Тем самым еще раз подтверждается мысль, высказанная Якубинским: «Совершенно ясно, что эмоции, вызванные звуками, не должны протекать в направлении, противоположном эмоциям, вызываемым содержанием стихотворения (и обратно), а если это так, то содержание стихотворения и его звуковой состав находятся в эмоциональной зависимости друг от друга» (Якубинский 1986а, 170).

Действительно, проведенный анализ демонстрирует, что звуковая структура стихотворения поддерживает и усиливает эмоциональное воздействие важнейших поэтических образов и метафор, повышает их «суггестивность». Наряду с такими средствами, как грамматический параллелизм, звуковая структура усиливает взаимосвязь и контраст между важнейшими поэтическими образами, а многочисленные звуковые повторы, вплетенные в ткань стихотворения, способствуют ощущению необычайной цельности и сцепленности элементов, которые присущи этому стихотворению на всех уровнях, начиная от отдельной строки и заканчивая стихотворением как целым.

Процесс восприятия текстов на естественном языке организован таким образом, что степень осознанности возрастает от низших уровней текста к высшим. В отличие от грамматики и семантики, более низкий уровень фонетической организации текста во многом остается на уровне подсознания,<sup>1</sup> поэтому для его выявления требуется специальная рефлексия и анализ. Тем не менее, в художественных текстах его влияние на читательское восприятие не менее реально, чем влияние других компонентов текста, а в поэзии именно звуковая структура является важнейшей составляющей того, что называется «магией стиха».

## Литература

Гаспаров, М. 1989. *Очерк истории европейского стиха*. Москва.

Гаспаров, М. 1994. Лингвистика стиха. *Известия Академии наук, Серия литературы и*

---

<sup>1</sup> О роли подсознательного в продукции и восприятии звуковой стороны поэтических текстов см. Jakobson 1971.

- языка 53 (6), 28 – 35.
- Гинзбург, Л. 1972. Поэтика Осипа Мандельштама. *Известия Академии наук СССР, Серия литературы и языка* 31 (4), 309 – 327.
- Журавлев, А. 1974. *Фонетическое значение*. Ленинград.
- Зубова, Л. 1989. *Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект*, Ленинград.
- Иванов, В. 1972. Два примера анаграмматических построений в стихах позднего Мандельштама. *Russian Literature* 3, 81 – 87.
- Левин, Ю. 1975. О соотношении между семантикой поэтического текста и внетекстовой реальностью. *Russian Literature* 10, 147 – 172.
- Лотман, М. 1979. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте. *Труды по знаковым системам* 11, 98 – 119.
- Лурия, А.; Виноградова, О. 1971. Объективное исследование динамики семантических систем. Леонтьев, А. (ред.) *Семантическая структура слова. Психолингвистические исследования*, Москва, 27 – 63.
- Мандельштам, Н. 1978. *Вторая книга*, Париж.
- Тарановский, К. 1967. Пчелы и осы в поэзии Мандельштама: к вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Мандельштама. *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of His Seventieth Birthday, vol. 3*, The Hague, 1973 – 1995.
- Тарановский, К. 1972. Разбор одного «заумного» стихотворения Мандельштама. *Russian Literature* 2, 132 – 151.
- Топоров, В. 1995. О «психофизиологическом» компоненте поэзии Мандельштама. *Миф. Ритуал. Символ. Образ*, Москва, 428 – 445.
- Фасмер, М. 1987. *Этимологический словарь русского языка в четырех томах*, Москва.
- Якубинский, Л. 1986. Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках. *Избранные работы*, Москва, 176 – 182.
- Якубинский, Л. 1986а. О звуках стихотворного языка. *Избранные работы*, Москва, 163 – 176.
- Burnett, L. 1992. Contours of the Creative Word: Mandel'shtam's «Voz'mi na radost'...» in Perspective. *Slavic and East European Journal* 70 (1), 18 – 52.
- Hymes, D. 1960. Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets. Sebeok, Th. (ed.) *Style in Language*, Cambridge MA, 109 – 131.
- Jakobson, R. 1971. Subliminal Verbal Patterns in Poetry. *Selected Writings, Vol. 2*, The Hague, 136 – 147.

- Jakobson, R. 1981. Linguistics and Poetics. *Selected Writings, Vol. 3*, The Hague, 18 – 51.
- Nilsson, N. 1966. The Dead Bees. Notes on a Poem by Nikolaj Gumilev. *Orbis Scriptus: Dmitrij Tschizewskij zum 70. Geburtstag*, Munich, 573 – 580.
- Nilsson, N. 1974. Mandelstam's Poem «Voz'mi na radost'». *Russian Literature* 7/8, 165 – 180.
- Terras, V. 1966. Classical Motives in the Poetry of Osip Mandel'stam. *Slavic and East European Journal* 10 (3), 251 – 267.