



В.А. Гавриков

ВЕРБАЛЬНАЯ ПАРАДИГМАТИКА ПЕСЕННО-ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В статье рассматривается одно из отличий песенно-поэтического текста от традиционного поэтического – вербальная парадигматика. Заключается она в том, что одна фонограмма в звучащем тексте распадается на две и более печатных экспликации. Поющие поэты научились использовать вербальную парадигматику системно – как особый художественный прием.

Ключевые слова: вербальная парадигматика; поэтический текст; песенная поэзия; речь; омофоны.

Что такое поэтический текст (у Пушкина, Лермонтова, Маяковского...), представляют все. А что такое «поэтический текст» у звучащего Высоцкого, Гребенщикова? Ряд ученых утверждает, что «вербальная составляющая рок-текста <...> (и, добавим, любого песенного текста. – В.Г.) не имеет существенных отличий от вербального в собственно поэтическом тексте»¹. Так ли это? Попробуем разобраться.

Начнем с того, что произношение – смыслообразующе. Здесь достаточно привести один пример: «Я знаю две записи “Истомы”, скажем так, с ожидаемыми интонациями. В этих случаях исполнитель как бы сливается (“поет в унисон”) с персонажем, который в песне предстает именно и только “конченным” <...> Мне известна и другая запись, где Высоцкий поет издевательски, насмешливо, а в конце (Пора туда...) так и вовсе смеется»². Получается, что на ряде фонограмм спетые стихи нужно принимать «за чистую монету», некоторые же записи – отчетливо гротесковы (если понимать гротеск как резкий контраст, здесь – между речевой и поэтической составляющими). Иными словами, только за счет артикуляции поэт «отображает» поэтический текст «с точностью до наоборот». Подобных – может быть, не всегда столь радикально меняющих смысл – речевых «подвижек» в песенной поэзии бесчисленное множество. Но в настоящей работе мы не будем говорить ни об интонационно-мелодических колебаниях, ни о форматах артикулирования (декламации, пении, речитативе...), ни о громкости произнесения (динамике), ни об убыстрении / замедлении произнесения (темпе), ни о звуковысотных особенностях речи (писке, хрипе...), ни об агогике (плавности, отрывистости), ни о паузах и прочих речевых средствах выразительности. Мы будем говорить о втором существенном отличии песенного «поэтического текста» от «бумажного» – о том, что мы осмелились назвать «вербальная парадигматика».

Что же это такое? Перед тем, как дать дефиницию этому термину, приведем один из самых известных примеров вербальной парадигматики, на который исследователи обращали внимание несколько раз (впервые,



кажется, его рассмотрели Б.С. Дыханова и Г.А. Шпилевая). Речь о фразе «как ныне собирается Вещий Олег щита прибывать на ворота» из известной «Песни о Вещем Олеге» Высоцкого. Вот что здесь замечают ученые: «Из-за неправильного употребления множественного числа слова “щит” возникает двусмысленность, особенно явная в устном исполнении, – неясно, “щита” или “счета” собирается прибывать князь на ворота»³. Итак, перед нами омофон, единая (если не сказать – «сингулярная») фонограмма, которая распадается на два печатных варианта, причем, что очень важно, в смысловом плане равноправных.

Вот еще один случай вербальной парадигматики, который стал для нас уже «хрестоматийным» и где авторская актуализация двоякого прочтения омофона – бесспорна. Речь о песне «В чистом поле – дожди» Александра Башлачева. Так начинается произведение:

В чистом поле – дожди косые.
Эх, нищета, за душой ни копыя!
Я не знал, где я, где Россия,
И куда же я без нея?

Обратим внимание на выделенный отрывок, трактовка которого (в том числе и на слух) кажется поначалу однозначной. Однако (смотрим последнюю строфу песни):

В чистом поле – дожди косые,
А мне не нужно ни щита, ни копыя.
Я увидел тебя, Россия.
А теперь посмотри, где я.

В контексте второго отрывка выделенная строка первого приобретает иной вид: «Эх, ни щита за душой, ни копыя!» вместо: «Эх, нищета, за душой ни копыя!». Здесь Башлачев обыгрывает две семантически связанные лексемы: с одной стороны «нищета» и «ни копыя», то есть «ни копейки» (общая сема: бедность), с другой – «щит» и «копыя» (общая сема: предметы для боя).

Итак, чтобы адекватно «бумагизировать» (термин введен Ю.В. Доманским⁴) этот фрагмент, нам необходимо дать два печатных варианта. Ладно еще, если на все произведение такой факт только один. А если их пять, десять?.. Количество «одномерных вариантов» будет расти в геометрической прогрессии. Но об этом – в свое время.

Итак, вербальная парадигматика – это особое свойство песенного текста (и не только песенного) образовывать «печатную» вариативность при звучащей одномерности (то есть «звук» один – печатных экспликаций несколько). Получается, что песенный текст распространяется и горизон-



тально (синтагматически) и вертикально (парадигматически), оказываясь образованием слоеным, трехмерным, стереоскопическим. Невероятно, но современные поэты научились использовать подобные «утолщения» осознанно и системно – то есть как особый отрефлектированный прием песенной поэзии. Здесь выделяются такие авторы, как Александр Башлачев, Вени Дыркин (настоящее имя – Александр Литвинов), Александр Холкин, Александр Васильев, Константин Арбенин...

Остановимся подробнее на произведении Александра Холкина «Игла». Омофония – лишь один из приемов, встречающихся в песне, иногда она соседствует с паронимической аттракцией, поэтической этимологизацией, деформацией идиом. Например, фраза «как былым-мело высоко до звезд», явно отсылает к своему фразеологическому «этимону» – белым-бело. При такой «памяти жанра» сочетание скорее нужно писать через дефис, но и вариант «былым мело» тоже не исключается.

Еще строка: «Сани да весло весело несло» (здесь и далее отказываемся от знаков препинания в связи с тем, что перед нами явление аудиальное, а авторского списка нам отыскать не удалось). На фонограмме⁵ не так просто разобрать: произнес певец «несло» или «не зло». Второй вариант при внимательном рассмотрении контекста кажется тоже вполне жизнеспособным, перед нами антитеза: «весело – не зло» с понятной грамматической идентичностью форм.

В следующем фрагменте для актуализации омофонии используется «метод параллельных форм» (даем наиболее вероятные варианты графической «расшифровки» звучащего текста):

А кто пел *дотла* да не тлел *до зла*
Не дымил *да грел* да и злой *добрел*...

Наречие «дотла» словно придает нечто наречное и сочетанию – дадим окказиональный вариант – «дозла». Или все наоборот? И за счет «параллелизма» Холкин высвобождает «тло» из закосневшей формы «дотла»: «пел *до тла* – тлел *до зла*»?

То же – в следующей строке, с той только разницей, что здесь мы фиксируем не только подвижную морфемную комбинаторику (синтагматическую омофонию – основанную на слитности / отдельности), но и омофонию внутрисловную, зиждущуюся на утрате «первообразным» звуком в слабой позиции некоторых дифференциально-семантических признаков: «догрел» – «да грел».

Далее. Холкин «сворачивает» пословицу (двучленную) до омофона: «Слезы не вода (невода) горяча беда». В народе же она звучит как: «Бабы слезы – не вода, а невода»⁶.

Подходим к последним строкам песни:

Испокон любовь вымерзает врозь
Оторви да брось да не в крик а влет
Полетит на Рось а земля прижмет
Прижмет
Прижмет...

Опять «параллелизмы»: врозь (в Рось) – на Рось; в крик (вкрик) – в лет (влет). В контексте всех этих омофонов даже из таких «узальных» сочетаний, как «оторви да брось», начинает проступать: «оторви – добрось». Случайная игра артикуляции? Имманентная речи омофония? Может быть, может быть...

А вот песня другого экспериментатора в области вербальной парадигматики – Вени Дыркина (или, как он себя иногда величал на аристократический манер, – Дркина). «Ал сою»⁷, последние две строки (используем авторский список⁸):

Храни зарытое Тае
Храни Зори Тае тайным.

«Зори Тае» (оба слова имеют ударение на второй слог) – это окказиональная мифологема, название одноименной сказки-мифа, составной частью которой и была рассматриваемая песня (однако, она пелась и отдельно). Итак, на фонограмме реципиент скорее услышит следующее:

Храни зарытое тое
Храни зарытое тое... ным.

В этом отрывке дважды используется артикуляционная реверберация («эхо»): мифологема Тае оказывается лишь отзвуком слова «зарытое». Поэт благодаря цезуре наделяет это слово дополнительным акцентом, «ударяя» лексему (точнее – синтаксему) в месте печатного пиррихия: «Храни/ зары/ тое/ тое», что позволяет дополнительно «озвучить» и мифологему Тае.

В последней строке мифологическое имя Зори Тае по своему звуковому облику ничем не отличается от слова «зарытое», точнее «зары / тое» (в обоих случаях присутствуют две синтаксемы). И мы не можем одномерно эксплицировать фоногруппу [зарытае]. Каждый «бумажный вариант» не принадлежит только своей строке, а «разливается» сразу в двух. Повтор в этих условиях – это лишь средство актуализации.

Во втором стихе присутствует все та же реверберация, и (если следовать логике авторского списка) именно здесь происходит переплавка «Тае» в «тайным». На фонограмме это достигается за счет акцентологических смещений: в слове «тайным» узальное ударение редуцируется, подчиняясь «эху» слова Тае: «тае... ным».



На исследуемой фонограмме структурной единицей следует признать отнюдь не слово, а звуковую синтаксему (ограниченную двумя полупаузами речевую фоногруппу). Причем при «нарезании» данных синтаксем происходит семантизирующее дробление узуальных и окказиональных образований. Синтаксемы бывают одно-, двух- и трехсложные. Эти единицы, как и знаменательные слова в узусе, обладают одним ударением, причем независимо от грамматического акцента своего «субстрата», например:

Хру / сталь
Жа / жда
Чи / стой
Сме / рти-отстрел
Дожд / день
Дождь / ночь...

Перед нами целое нагромождение омофонов: благодаря паузе «осколки» лексем «сталь» и «стой» (произносится отчетливо «стай») приобретают статус самостоятельных единиц, вариативен и фрагмент «смерти отстрел» («смерти от стрел»). Да и как написать «Дожд / день» и «Дождь / ночь»? Дождень, дождьночь? Дождь, день; дождь, ночь? Дождь-день, дождь-ночь? Таких «сцепок» в песне немало, в одной из них четко «прорисовывается» слитность – во фразе «в былдень». Она свидетельствует о том, что «былдень» – одно слово (существительное), так как предлог перед глаголом трудноупотребим. Да и в списке поэта эти образования даны без пробелов и дефисов.

Кстати, в связи с этими окказиональными образованиями открывается еще одна важная проблема – регистровая омофония. Причем даже авторская бумагизация здесь не всегда нам может помочь: тот же Дождень (дождень) стоит в начале строки, поэтому авторский выбор заглавной буквы может быть объяснен синтаксическими, а не смысловыми особенностями. Кстати, остановившись на большой букве, мы тем самым показываем, что перед нами имена, а это, в свою очередь, влияет на субъектные особенности текста, позволяет нам с бо́льшими основаниями отнести песню в разряд мифопоэтических... Словом, регистр – смыслообразующ.

В продолжение темы обратимся к песне Башлачева «Вечный пост». Здесь тоже масса олицетворенных через регистр лексем. Ориентируемся на список поэта⁹: Вечный пост, Гром, Род, Худо, Добро. Например, Род («как писали вилами на Роду») через заглавную букву соотносится с известным языческим славянским богом, явно неспроста «повышены» и остальные слова.

Однако «Вечный пост» примечателен не только регистровой омофонией. Здесь есть и другие ее типы, причем они соплагаются с еще одним типом вариативности – пунктуационной. Обратим внимание на фразу: «Я



узрел не зря». Как ее трактовать? Узрел недаром? Или узрел, не видя? В той же песне на строку выше – другой пример пунктуационной вариативности: союз «да» может быть использован как в значении «и», так и в значении «но». Кроме того, в микроконтексте оказывается омофон:

Но серпы в ребре (,) да серебро (се ребро) в ведре.
Я узрел (,) не зря. Я боль яблока.

Может показаться, что расщепление слова «серебро» на две лексемы является малообоснованным. Однако, во-первых, мы уже писали о системной обращенности поэтики Башлачева к омофонии, неслучайность которой подтверждена рядом «твердых» примеров.

Во-вторых, на наличие омофона указывает ближний контекст: членившаяся фонограмма находится в двух словах от своего возможного «этимона», то есть – актуализатора: «... в *ребре*, да *се ребро*...».

В-третьих, – сравнительно дальний контекст: в той же песне мы можем отыскать еще один омофон, родственной описываемому: «Завернут в три шкуры, да все *ребром* (дав серебром)». Опять омофония, опять «ребро» и опять «серебро»!

Быть может, вариант «дав серебром» покажется необоснованным (в списках поэта стоит «да все ребром»)? И здесь – омофония случайная, языковая? Попробуем разобраться. Как правило, Башлачев дает смысловой ключ к этимологической перегруппировке. В данном случае он тоже присутствует. В башлачевской мифопоэтике мотивы часто «перетекают» друг в друга – при морфологическом различии совпадают в семантике. Так, серебро – через мотив солнца – «вливается» в мотив дня: «Как при село солнце с пустым *ведром*» (Фрагмент 1); в другом месте: «Серебро – в *ведре*» (Ф2).

А теперь возвратимся к нашему «проблемному фрагменту»:

Хлебом с болью встретят златые *дни*.
Завернут в три шкуры, дав *серебром* (Ф3).

Если убрать «лишние» компоненты из этого высказывания, то получится: «дни дают, то есть одаривают серебром». Цепь замкнулась: солнце, день, ведро (Фрагмент 1) – ведро, серебро (Ф2) – серебро, день (Ф3).

Теперь снова вернемся к нашему первому фрагменту, в котором мы рассматриваем внутритекстовую вариативность. Мы установили, что омофония – один из приемов, используемых Башлачевым в «Вечном посте». Кроме того, вариант «но серпы – в ребре, да *се ребро* – в ведре» (то есть: серпы – в ребре, да это, данное ребро – в ведре) кажется намеренно используемым и в связи с повышенным вниманием Башлачева к церковнославянскому языку, чему посвящено специальное исследование¹⁰. В этом кон-



тексте, кстати, наша этимологическая «замкнутая цепь» оказывается лишь «кольцом», соединенным с другим подобным: «серьпы» – «серьпро»...

А теперь посмотрим, сколько бумагизированных вариантов нужно проанализировать, чтобы приблизиться к смыслу рассматриваемого отрывка:

Первый вариант:

Но серпы в ребре, да *серебро* в ведре,
Я узрел, не зря. Я боль яблока.

Второй вариант:

Но серпы в ребре, да *се ребро* в ведре,
Я узрел, не зря. Я боль яблока.

Третий вариант:

Но серпы в ребре, да *серебро* в ведре,
Я узрел не зря. Я боль яблока.

Четвертый вариант:

Но серпы в ребре, да *се ребро* в ведре,
Я узрел не зря. Я боль яблока.

Еще четыре варианта возникают при редукции запятой перед «да» (если союз использован в значении «и»). Получается восемь парадигматических вариантов «внутри» двух строк! При бумагизации мы получаем восемь разных печатных текстов, притом *равноправных*.

Заметим, что проделанное нами исследование – это не интерпретация двустишия из «Вечного поста» (к ней мы только подошли), а лишь попытка описания материала, попытка, вероятно, не исчерпывающая всех потенций «плана выражения». Похоже, что после описания формы, подобного нашему, следующим этапом при «расширенном анализе» всего текста «Вечного поста» должно стать некое печатное «кадрирование» (оформленное, быть может, в какую-то схему или таблицу). И смысл звучащего произведения будет рождаться на пересечении всех графических его экспликаций.

В завершение отметим, что рассмотренное нами явление встречается далеко не у каждого поющего поэта (исключение тут только пунктуационная вариативность – она свойственна практически любому звучащему поэтическому тексту: легко ли на слух отличить, например, «паузу тире» от «паузы точки с запятой»?). Однако наше небольшое исследование, смеем надеяться, показало, что песенный текст – это область новых поэтических



возможностей и при дальнейших изысканиях литературоведам придется учитывать его специфику (а этого, кажется, не сделать без «погружения в лингвистику»).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Цвигун Т.В.* Логоцентрические тенденции в русской рок-поэзии (к вопросу о референтности текста) // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 106.

Svigin T.V. Logocentricheskie tendencii v russkoj rok-pojezii (k voprosu o referentnosti teksta) // Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst. Вып. 6. Tver', 2002. S. 106.

² *Томенчук Л.Я.* «И повинуюсь притяжению земли...» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 6. М., 2002. С. 213–214.

Tomenchuk L.Ja. «I povinujas' pritjazheniju zemli...» // Mir Vysockogo: Issledovanija i materialy. Вып. 6. М., 2002. S. 213–214.

³ *Дыханова Б.С., Шталева Г.А.* «На фоне Пушкина...» (К проблеме классических традиций в поэзии В.С. Высоцкого) // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. Воронеж, 1990. С. 72.

Dyhanova B.S., Shpilevaja G.A. «Na fone Pushkina...» (K probleme klassicheskikh tradicij v poezii V.S. Vysockogo) // V.S. Vysockij: Issledovanija i materialy. Voronezh, 1990. S. 72.

⁴ *Доманский Ю.В.* Русская рок-поэзия: Вопросы текстологии и издательская практика // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 6. Тверь, 2002. С. 97–103.

Domanskij Ju.V. Russkaja rok-pojezija: Voprosy tekstologii i izdatel'skaja praktika // Russkaja rok-pojezija: tekst i kontekst. Вып. 6. Tver', 2002. S. 97–103.

⁵ *Холкин А.* Баллада о скоморохе, 1999.

Holkin A. Ballada o skomorohе, 1999.

⁶ *Спирин А.С.* Русские пословицы: Сб. русских народных пословиц и поговорок, приговоров, молвушек, приговорок, присказок. Ростов н/Д., 1985. С. 112.

Spirin A.S. Russkie posloviцы: Sb. russkikh narodnyh poslovic i pogovorok, prislovec, molvushek, prigovorok, priskazok. Rostov n/D., 1985. S. 112.

⁷ *Дркин В.* Запись для дяди Коли, 1997.

D'ркиn V. Zapis' dlja djadi Koli, 1997.

⁸ URL: http://www.venya-drkin.ru/text/al_sok.htm (дата обращения: 09.03.2010).

URL: http://www.venya-drkin.ru/text/al_sok.htm (data obraschenija: 09.03.2010).

⁹ *Башлачев А.* Стихи, фонография, библиография / Сост. О.А. Горбачев. Тверь, 2001. С. 60–61.

Bashlachev A. Stihy, fonografija, bibliografija / Sost. O.A. Gorbachev. Tver', 2001. S. 60–61.

¹⁰ *Гавриков В.А.* «И корни поладят с душой»: Художественная реконструкция старославянского языка в поэзии Александра Башлачева // Русскоязычие и би(поли)лингвизм в межкультурной коммуникации XXI века: Когнитивно-концептуальные аспекты. Вып. 2. Пятигорск, 2009. С. 33–37.

Gavrikov V.A. «I korni poladjat s dushoj»: Hudozhestvennaja rekonstrukcija staroslavjanskogo jazyka v poezii Aleksandra Bashlacheva // Russkojazychie i bi(poli)lingvizm v mezhkul'turnoj kommunikacii XXI veka: Kognitivno-konceptual'nye aspekty. Вып. 2. Pjatigorsk, 2009. S. 33–37.