

В.В. Вейdle. Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи.

Гл. 3. Звучащие смыслы. 5. Во славу гласных — и согласных

Вы считаете, да и принято, в общем, считать, что ни гласные, ни согласные «сами по себе» ничего не значат, и не видите вы, при этом, или не признаете разницы между «ничего не значить» и «смысла (или хоть смысловой окраски) не иметь». А я продолжаю осмысленность тех и других провозглашать и незаменимость их звучания, во всех тех случаях, где от них зависит звуко-смысл поэтической речи, а значит, на этом уровне (до ее произведений) и сама ее поэзия. Поэзия не только в этом; но если здесь ее не уловить, самые первичные качества поэтической речи от нас ускользнут или будут истолкованы неверно.

И вовсе не повторы звука первичны, а самый звук. Роль повторов как таковых, при относительном безразличии звука, повторяемого ими, следует отличать от их умножающей, усиливающей, подчеркивающей роли, в отношении звука, нужного поэтической речи, не вообще, а тут, теперь, и как раз в силу особого своего качества. О гласных я говорил и буду говорить, после чего перейду к согласным, — оба наименования эти (даже и в женском роде) относя не к буквам, конечно, относя их к фонемам, но слышимым, звучащим, к фонемам речи, а не языка. Гласные, как это нередко усматриваемо было и в прошлом, важнее для поэтической, и особенно для стихотворной речи, чем согласные. Август–Вильгельм Шлегель уже в ранних своих «Размышлениях о метрике» высказал совершенно правильную, хоть и неприменимую к системе языка, мысль, что гласные скорей выражению служат, а согласные скорей изображению. А так как основа звуко-смысла поэтической речи, да и всякого искусством изъясняемого смысла, есть именно выражение, которому изображение, там, где оно имеет место, всегда бывает подчинено, то из этого вытекает и первенство выразительных возможностей поэтической речи над изобразительными ее возможностями. Недаром, через полтора года после Шлегеля, Морис Граммон¹, незадолго до своей кончины, счел возможным определить стих как «музыку, чьи ноты образованы тембрами гласных». Здесь требуются лишь две поправки: в этой «музыке», как и в музыке, участвуют также и безгласные шумы, тембры не сонорные, а со–гласные, кон–сонорные; а кроме того есть и сонорные согласные, которые, в своей функции, могут приближаться к гласным. Отложив об этом поподробнее, я могу теперь обратиться к тому, на чем остановился в предыдущей своей статье.

Проверю себя еще раз. Предложу и читателю еще раз вслушаться всё в тот же стих. — На холмах Грузии лежит ночная мгла... — Вообразим, что стихотворение это нам неизвестно, что мы читаем его впервые и успели прочесть лишь первую эту строчку. Ведь очаровала нас она, неправда ли? Очаровала уже и первая ее половина. Но чем же? Неужто и впрямь одним лишь звучанием главного ее слова, ударяемой гласной этого слова и (в меньшей степени) двух неударяемых?

Да. Звучанием этим прежде всего. Но я не утверждаю и никогда не утверждал, что им одним, и еще того менее, что им, независимо от всего, как раз и делающего его действенным, да и попросту ощутимым. Слово, заключающее в себе эти гласные (а также согласные, звучащие в нем на подмогу гласным), не теряет «нормальной» своей осмысленности и не выключается из такой же нормальной (словесной и фразовой) осмысленности всей строчки. Не выключено оно, конечно, — что для его звучания всего важней — и из ритмико-интонационного ее движения или строя. Больше того: интонация здесь именно произнесением этого слова и осуществляется. Оттого его гласные так выразительно и звучат... Но подожду об этом говорить, как и о том, чем именно, в строении стиха, интонация эта вызвана. Напомню сперва, что в цитате из Лермонтова, приведенной в конце предыдущей статьи, то же самое слово, в том же падеже, никакой интонационной мелодии (или зачатка мелодии) не образует и (поэтому) никакого очарования не излучает. Приведу теперь всю первую половину этого в предпоследний год жизни написанного нарочито-сухого, анти-лирического лермонтовского стихотворения:

Не плачь, не плачь, мое дитя,

Не стоит он безумной муки,

Верь, он ласкал тебя шутя,

Верь, он любил тебя от скуки!

И мало ль в Грузии у нас

Прекрасных юношей найдется?

Быстрее огонь их черных глаз,

И черный ус их лучше вьется².

Все поэтизмы здесь — готовые, вроде заезженной уже и тогда «безумной муки», или «прекрасных юношей», или огня их черных глаз, или черноты их «уса». По своему окончательному смыслу, в данном стихотворении, это и не поэтизмы вовсе, а скорее прозаизмы. В соответствии с этим, тут и стих, во всех восьми — и во всех шестнадцати — строчках, чисто «говорной», так что и никакого желания он в нас не вселяет мелодичность или напевность «Грузии» приписать, услышать ее в этом слове, которое здесь, в отношении звука, легко было бы заменить другим словом, «Греции» например. Тем более, что «нормальная» («совсем, как в прозе») вопросительная интонация две строчки охватывающего предложения делает всякую другую, внутри того же предложения, ненужной и с нею несовместимой. Конечно, при желании — но ведь, в сущности, озорном — можно прочесть «И мало ль в Гру-зи-и у нас / Прекрасных ю-ношей найдется». Только при таком озорстве повтор основной гласной (у = ю) и покажется — именно покажется, фокусно покажется — действенным. С тем же успехом возможно, банальность с учета сняв, пропеть о «безумной муке», да и продудить все у, в этих стихах, включая те, благодаря которым «черный ус» начнет, чего доброго, лучше завиваться. Всё это будет, однако, чистым произволом чтеца и насилием над этими совсем другой породы стихами. Той же они породы, в конечном счете — но не того же «ранга» — как «Завещание» и «Я к вам пишу» («Валерик»). Обобщение Граммона все таки было неосторожным: не в любых стихах гласные поют, или с одинаковой силою поют; не для всякой стихотворной речи одинаково важно их пение. Оно зависит от интонации, а нужную здесь интонацию не обеспечивает ни, как будто и благоприятная для нее, механика стиха, ни наличие столь же для нее благоприятных звуков, даже и в одном и том же, а все таки в одних случаях немом, а в других и в самом деле обретающем музыку, слове.

Есть две четырехстопные ямбические строчки у Пушкина и две у Лермонтова, где слово «Грузии» образует четвертый, пятый и шестой слог, так что каждый раз эти два последних слога заменяют ямб пиррихием. Это «ускорение» на третьей стопе (наиболее часто встречающееся в четырехстопном ямбе) могло бы содействовать певучести попадающего в этот ритмический провал (сравнительно с регулярным метром) слова; и тем не менее, в прочитанной без насилия лермонтовской строчке никакого пения не возникает, как не очень слышится оно и в другой его строчке (из «Демона» в начале седьмой главы) «Уж

холмы Грузии одел», хотя для настоящего суда об этом нужно слышать всю фразу, в обоих случаях занимающую два стиха. В «Демоне», однако, «грузинский» стих не начинает фразу, а ее кончает: «Вечерней мглы покров воздушный / Уж холмы Грузии одел». Этим разгоном, удлинением интонационного целого, а также первым у (в женской рифме), предваряющим главное, второе, придается большая ощутимость ритмическому провалу и пению второй строки; но ее мужское окончание продолжает пению этому препятствовать. У Пушкина, в «Кавказском пленнике», черкешенка, пленника этого полюбившая, «Поет ему и песни гор / И песни Грузии счастливой». Тут, переход (обратный) от стиха с мужской рифмой к стиху с женской (да еще и на и, что отвечает четырем неударным и той же строки) певучесть ритмического провала значительно повышает, как и слова, попадающего в этот провал, и кроме того усиливает контраст этого второго стиха с первым, четырехударным, как в «Демоне», с несколько ослабленным вторым ударом. Но апогея эта певучесть достигнет (при сохранении размера) все-таки лишь в стихотворении 1828 года: «Не пой, красавица, при мне / Ты песен Грузии печальной: / Напоминают мне оне / Другую жизнь и берег дальный». Недаром четверостишие это повторяется в конце стихотворения, образуя кольцо, по-романсному его обрамляя. Его начало обнаруживает, что одинаковость ритмического строя первой и второй строки (при условии того же перехода от мужского стиха к женскому, а не наоборот) может оказаться действеннее их контраста, и что смысл (и вся смысловая «аура») прилагательного «печальный» способны победу одержать над музыкой прилагательного «счастливый», даже и поддержанной другими четырьмя и того же стиха. Печали, в новом стихотворении, слегка помогает начальный слог слова «песен», но главное преимущество его в том, что оно «Грузии» — ударяемой гласной этого слова — ту печаль впервые дарует, ту унылость, муку, тоску, ту грусть (но, Боже, «грустная Грузия», как это было бы скверно!), которую, среди всех гласных именно эта всего лучше умеет выразить. Счастливой была Грузия по вполне веским и положительным причинам: холмистая, но солнечная и плодородная страна противопоставлялась горной; ее песни — суровым «песням гор». Печальной она стала лирически, а не географически. Но ведь стала, без сопротивления; и как запело при этом ее имя!

Суждено ему однако было и еще сладостней (с не меньшей печалью) запеть в написанных год спустя пушкинских стихах, начинающихся, на этот раз, с того же ритмического «хода» («И песни Грузии», «Ты песен Грузии») чтоб в тех двух стихотворениях образовывал зачин не первой, а второй строки; и та же «Грузия» тут опять, в том же родительном падеже... Мы вернулись к нашей многострадальной, жеванной и

пережеванной строчке (думаю, что «хблмы Грузии» в «Демоне» — реминисценция этой строчки) — и к одной из вершин русской лирики. Не ограничусь теперь первой строкой, приведу четыре первых:

На холмах Грузии лежит ночная мгла;

Шумит Арагва предо мною.

Мне грустно и легко; печаль моя светла;

Печаль моя полна тобою...

Второму двестишю, как известно, предшествовали сперва совсем другие, хоть и с теми же рифмами два стиха:

Все тихо — на Кавказ идет ночная мгла.

Мерцают звезды надо мною.

При их замене, внепоэтическим заданием Пушкина было убрать упоминание (горного) Кавказа (ради чего, выяснено с очень большой вероятностью; я этого не касаюсь). Заменяв его Грузией (и вечер ночью, а звезды Арагвой, но эти замены вторичны) он и поэзии не только должное ей отдал, но и обласкал ее по-новому, тем более, что «мне грустно» вошло таким образом с этой «Грузией» в достаточно отдаленный (без гру-гру) контакт, но и в достаточно близкий, чтобы у этой «Грузии» обрело через строчку поддержку, получившую затем отзвук во втором четверостишии (вполголоса сперва: «унынья»; потом сильней: «мчит», «любит»). Того стихотворения, которое Пушкин хотел написать, он не написал; но Грузия ему помогла, — не страна, а ее имя. Восьмистишие «На холмах Грузии», хоть и озаглавив его «Отрывок», он все таки счел возможным и нужным напечатать — в том же альманахе «Северные цветы» (на 1831 год), где напечатал, за два года до того, «Не пой, красавица, при мне», — а затем и еще раз: в третьей части «Стихотворений Александра Пушкина» 1832 года.

Не сомневался, значит, в нем, цену ему знал. Но почему же и впрямь первая уже его строка, об остальных позабыв, упоительнее звучит, чем все четыре процитированные мною четырехстопные ямбические строчки с той же пиррихической (или дактилической) «Грузией»? Просто потому, что эта строчка — шестистопная? — Да, потому; но не просто потому.

Чередование шестистопного ямба с четырехстопным само по себе создает известного рода мелодию (интонационную), или, по крайней мере ее возможность. Читая первую (шестистопную) строчку, с ее обязательной цезурой посередине, после которой падает голос, поднимавшийся до тех пор (как в пентаметре, но где это происходит во второй половине двустишия, а не в первой), мы уже чувствуем, что во втором, более коротком стихе, соответствующем понижению голоса, сравнительно с первым стихом (как пентаметр после гекзаметра), но не лишенном и собственного подъема и спуска, мелодическая линия этого движения будет не той, что в первом стихе. Двустишия этого рода (соединяемые обычно в четверостишия) предлагают поэту потенциальную маленькую музыку, совершенно независимую, ни от смысла, образующих эти строчки слов, ни от их звука, или от звука фонем, образующих эти слова. Поэт волен этой музыке «дать ход» или ею пренебречь, — как можно было бы сказать и об элегическом дистихе, греческом, римском или этой традицией вскормленном. Я поэтому русское сочетание неравно- стопных строк ямбическим дистихом называю, памятуя, вместе с тем, о том, что у нас, во времена Батюшкова и доболдинского Пушкина, оно всего охотней в элегиях и применялось. Музыка его дается ход при помощи интонаций, зависящих от смысла, и звуков, с этим смыслом связанных; но есть и в ней самой варианты «на выбор» безразличные для ее поэтического, го есть осмысленного звучания.

Не безразлично уже, начинается ли двустишие с женской рифмы или с мужской. В русской традиции преобладает второе решение, более «музыкальное» (короткость второй строки компенсирующее лишним слогом рифмы); мы только с ним и будем иметь дело. Играть роль и словоразделы, вернее едва заметные остановки между словами или тесно между собой связанными группами слов. Но всего важнее для избираемой поэтом интонации — для «вмещения» этой интонации — характер цезуры, которой, в русском александрийце, может предшествовать ударение на конечном слоге первого полустишия или на третьем от конца. Дактилическая эта цезура, означающая неударность третьей стопы, совсем особую интонацию не то чтобы диктует поэту (никакого «диктата» в таких как и в звукосмысловых возможностях нет), а лишь шепчет о ней ему на ушко; услышит ли он этот шопот, зависит от его слуха. Первый вариант пушкинского стихотворения 1829 года начинался та–та–та та–та–тй («Все тихо — на Кавказ»), второй: та–та- та тй–та–та. Только и всего. Но если вслушаться, по–пушкински скажешь: «дьявольская разница». В первом случае, перед цезурой — толчок в стену, «нормальный» ямб; во втором, как раз там, где голос должен был бы повышаться — ритмический провал, из-за которого ударение, ему предшествующее, длится дольше и сильнее звучит, после чего интонация

падает в провал — со вздохом чего? Облегчения, грусти, лирической памяти? Это уже зависит от обретаемого музыкой смысла. «На холмах Грузии». Зачин этот — главная находка новой версии. Второе полустишие менее важно; оно осталось почти тем же; ритмически и точно тем же (та–та та–та́-та та́). Зато первая половина второго стиха слегка изменилась (вместо та–та́-та татй, та–та та–тйта). После нового зачина, и «Мерцают звезды» звучало бы иначе, чем после «Все тихо — на Кавказ»; но теперь трехсложная «Арагва», позиционно симметричная «Грузии» (перед малой паузой, как та перед большой), контрастирует с ней тоньше, потому что симметрична, но и асимметрична (амфибрахий вместо дактиля), сама трехсложность этих слов. Во избежание недоразумений прибавлю, что я вовсе не разбиваю ямбические строки, метру вопреки, на какие-то разношерстные стопы, а лишь показываю, что ритмические фигуры, словоразделами рисуемые, могут иметь значение для неотделимой от ритма интонации стиха или группы стихов.

Значит дело, все-таки, не в смысле и не в звукосмысле, а в интонации и ритме? Нет. Интонация, если с определенным ритмом и связана, то, иначе, как в мыслях, не только от него, но и от смысла неотделима; и никогда — при понимании русского языка — не будет «артиллерийская стрельба» (та- та–та–та–та–та та–та) внушать или оправдывать ту же интонацию, что «Адмиралтейская игла». Только в шутку мог некогда Мандельштам — «Не унывай / Садись в трамвай / Такой пустой / Такой восьмой» — приравнять к осмысленным интонациям полуосмысленную и бессмысленную; в этом и заключалась вся шутка. Что же до звука, и до звука определенной, нас интересующей гласной, то звук всегда звучит в ритме и сливается с интонацией; но не любой с любой интонацией сливается одинаково хорошо. К этому я сейчас и перейду. Сперва надлежит еще кое-что сказать об интонационно-ритмических потенциях шестистопного ямба и ямбического дистиха.

Они были осознаны далеко не сразу. Дактилическая цезура в александрийском стихе, наряду с другой, встречается, хоть и не часто, уже у Ломоносова (в «Разговоре с Анакреоном», в «Тамире и Селиме»), но ее особая напевность услышана была, как мне кажется, лишь в начале следующего века, — Батюшковым. Это требует проверки; но во всяком случае Батюшков, первый, всю музыку, ею даруемую шестистопному ямбу (особенно при сопровождении его четырехстопным) постиг, то есть мысленно услышал и в стихах осуществил. Думаю, что именно он научил ее слышать и Пушкина. Этим 6+4 стихом написал он уже в 1807 году «Выздоровление» (отзыв Пушкина, на полях

«Опытов»: «Одна из лучших элегий Б.»); затем (через восемь лет) «К другу» (Пушкин: «Сильное, полное и блистательное стихотворение»). В 17-м году вышли «Опыты», но лишь в 19-м, летом, в Италии, написано было

Есть наслаждение и в дикости лесов,

Есть радость на приморском берегу,

И есть гармония в сем говоре валов

Дробящихся в пустынном беге...

Напечатаны были эти стихи (двенадцать строк, полуперевод — с итальянского? — неполной строфы «Чайльд-Гарольда») лишь в «Северных цветах» на 1828 год. Пушкин их списал под заглавием «Элегия» (рукопись Пушкинского дома) и кроме того вписал в свой экземпляр «Опытов». Восхитили они его, можно думать, именно этим своим началом; восхитили, несмотря на то, что в той же книге были напечатаны его собственные (первые) 6+4 стихи — да еще какие! — «Под небом голубым страны своей родной». Что же его так пленило в стихах Батюшкова? Полагаю, что пленила его дактилическая цезура в первом же и в третьем стихе (в «Под небом голубым», появляется она в пятом, и потом, с изумительным, правда, движением интонации, в одиннадцатом и в предпоследнем), а также соответствие ее пению дактилических слов «дикости», «говоре», и последовательности «Есть наслаждение», «Есть радость», «И есть гармония». В «Северных цветах» на 1829 год напечатал он (не полностью) «Воспоминание», первый стих которого в цезуре дактилический, как и третий (и как стихи 7, 9 и 11, 13 и 15). Стихотворение это датировано 19 мая 1828 года, т. е. конечно после выхода «Сев. цветов» на 1828 год. Через год, во время путешествия в Арзрум, было написано «На холмах Грузии», после чего Пушкин, лишь для совсем другого рода стихов возвращался к этому неравно- стопному «размеру» (неоконченное «Ты просвещением свой разум осветил», м. б. 1831, и ненапечатанное при жизни послание Гнедичу 1832 года).

«На холмах» — последняя его элегическим этим стихом написанная элегия. Батюшковской музыкой она начинается, с которой контрастирует третий стих и начало четвертого: «Мне грустно и легко; печаль моя светля / Печаль моя полна...» Далее, в полном созвучии с этим началом «...Унынья моего / Ничто не мучит, не тревожит, / И сердце вновь горит и любит...» Но насчет «оттого» и заключительного стиха М. Н. Волконская (Раевская) быть может и была права, когда писала из Сибири В. Ф. Вяземской, получив от нее стихи в той версии, которая позже была Пушкиным

напечатана, что в первых двух стихах поэт лишь пробует голос и что «звуки, извлекаемые им, весьма гармоничны», но что конец стихотворения— «извините меня, Вера, за Вашего приемного сына» — это окончание «старого» (т. е. «дедовских времен») французского мадригала или любовный вздор, который нам приятен, (лицемерно?), прибавляет она, потому что свидетельствует о том, насколько поэт увлечен своей невестой. Как показывает другое письмо, Зинаиде Волконской (20 марта 1831), где Мария Николаевна полшутя жалуется, на то, что Вера Вяземская перестала ей писать с тех пор, как она назвала «любовным вздором» стихи ее «приемного сына». Квалификация эта относится к приведенному здесь по-русски стиху. «Что не любить оно не может». Вот если бы до нее дошло —

Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь —

И без надежд, и без желаний,

Как пламень жертвенный, чиста моя любовь

И нежность девственных мечтаний.

Но этих стихов она не знала. И повторяю: того стихотворения, которое Пушкин хотел написать, он не написал.

«Грузия» была только дымовой завесой (невестам, конечно, насчет «по-прежнему» не пишут, как и насчет «девственных мечтаний», и даже о сердце, которое «вновь горит и любит»; может быть Мария Раевская это все таки почувствовала?)... Однако теперь я к самой завесе вернусь. Как хорошо она была выбрана... Но внимание! Не только по интонации, ритму, по движению стиха. Попробуйте на место «Грузии» подставить другое слово. «Греции», это для лермонтовских стихов годилось; здесь не подойдет: е не заменит «нашего» у. «Турции»? Но короткое у (перед двумя согласными) не заменит долгого, и ц (как в «Греции»), перед двумя и, не то же, что з. Попробуем «Африки», нет, а не заменяет, и фр (бр!) после а не заменяет гр до у. «Азии» — само по себе это звучит неплохо, и з тут то самое, какое нужно. В стихотворении 1820 года у Пушкина есть «Я видел Азии бесплодные пределы», и даже перед цезурой стоит эта Азия. Но ведь у все-таки на много лучше...

На холмах Нубии лежит ночная мгла...

Это почти хорошо (независимо от того, есть ли в Нубии холмы, или их нет), а все таки гру- после «на холмах» лучше, чем ну-, и з, до двух и, легче нежели б, лучше помогает

этим и скользить одно вослед другому. Да и зачем выдумывать Нубию, когда Грузия тут как тут? «Шумит Арагва предо мною». Это — подтверждение Грузии; но есть в этом стихе и еще раз у, еще раз и, еще раз г, два раза р, которые естественно и незаметно вступают в связь с предшествующей строкой; после чего «мне грустно» перекликается с «Грузией» и коротким своим у вторит ее долгому у. Это долгое у явилось конечно само собой: Грузия, взамен Кавказа помянутая, его с собою принесла; но так осмысление звуков у Пушкина всегда и происходит. Никакой нарочитости, никакой натяжки вы не чувствуете, но все нужные для звуко смысла (накладываемого на смысл, но и на обыкновенные значения слов) звуки — вы их слышите, вы поддаетесь им, вовсе их не замечая — оказываются каким-то чудом, так вам кажется, но на самом деле в результате долгих, полусознанных и вам невидимых поисков. Понадобилось у в «Цыганах» и, как Вячеслав Иванов еще в 1908 году показал, проскользнуло оно туда вместе с именем «милой Мариулы»³ и стало основной интонационно-звуковой нотой этой мелодичнейшей из пушкинских поэм. Понадобилось оно в «Брожу ли я» (сперва «Кружусь ли я», так что стихотворение из «унылого» этого у быть может прямо и родилось), и вот уже девять раз мы его находим, всегда под ударением, в первых же его четырех стихах. Или это случайно? Так могут думать только люди не умеющие вслушиваться в стихи, но и никакая теория вероятностей такого их мнения не оправдывает.

Поэт в смыслы вникает и в звуки вслушивается одновременно. В день своего рожденья начал Пушкин писать грустные стихи («28 мая 1828», «Дар напрасный, дар случайный»), и во второй их половине сам собой (так нам кажется) пришел к нему все тот же звук: «Душу мне наполнил страстью, / Ум сомненьем взволновал —

Цели нет передо мною

Сердце пусто, празден ум,

И томит меня тоскою

Однозвучный жизни шум

Вспомнил о нем, вызвал его и через два года, когда писал «Чтб в имени тебе моем...» Тихо, но очень действенно появляется здесь это у в первой уже строфе (я учитываю и неударные, слабее звучащие, но все же играющие роль, наряду с ударными):

Что в имени тебе моем?

Оно умрет, как шум печальный,
Волны плеснувшей в берег дальный,
Как звук ночной в лесу глухом...

К концу стихотворения звук этот возвращается в рифмах «тоскуя», «живу я». И в том же году начинает он последнюю Элегию:

Безумных лет угасшее веселье
Мне тяжело, как смутное похмелье,
Но, как вино — печаль минувших дней
В моей душе, чем старе, тем сильней.
Мой путь уныл.
Сулит мне труд и горе
Грядущего волнуемое море.
Но не хочу, о други, умирать
Я жить хочу...

Далее речь идет о надеждах, и угрюмое у сходит на нет. Не то, чтобы эта гласная попросту исчезла (есть даже повторы ее: «и ведаю, мне будут наслажденья»); она лишь перестает быть угрюмой, перестает быть выразительной, значимой (т. е. наделенной звуко смыслом). Кто же, однако, определяет, где такой-то звук значим и где он не значим? Тот, кто умеет (или думает о себе, что умеет) читать поэтов. Но ведь это «субъективизм», это чистый произвол! Не совсем; произвол, каприз я могу — в себе — ограничить, обуздать; но без самого себя обойтись не могу. Никакой вполне объективный анализ звуко смысла или поэзии вообще (поскольку смысл из нее не исключен) дальше сравнительно маловажных подступов к ней идти не может. Никакою мерою нельзя измерить, ни на каких весах нельзя взвесить значимость приобретаемую звуком в связи со смысловой окраской, присущей ему (но отнюдь не всегда действенной и ощутимой) или со смыслом — дополнительным смыслом — который ему поручено бывает выразить. Так же неразумно это осмысление звуков отрицать, как и считать его всегда готовым к услугам и повсюду одинаковым. <...>

В.В. Вейдле. Эмбриология поэзии. Введение в фоносемантику поэтической речи.

Гл. 3. Звучащие смыслы. 5. Во славу гласных — и согласных.

Печатается по изданию: Вейдле В.В. Эмбриология поэзии. Париж, 1980. С. 186 – 196.

Вейдле Владимир Васильевич (1.3.1896, СПб. – 5.8.1979, Париж). Историк культуры, литературовед, церковно-общественный деятель. В 1912 году окончил Историко-филологический факультет Санкт-Петербургского университета, ученик медиевиста И.М. Гревса, оставлен при кафедре Всеобщей истории. В 1917 году командирован в Пермский филиал Петроградского университета, работал под началом Н.П. Оттокара, преподавал историю Средних веков, историю средневекового искусства. С 1921 по 1924 г. В. - доцент Петроградского университета. Добившись командировки в Германию, В. На рубеже 20-30 годов В. участвует в собраниях Религиозно-философской академии и Братства Святой Софии, где сближается с прот. С. Булгаковым, участвует в деятельности Русского студенческого христианского движения (РСХД). С 1932 по 1952 г. В. преподает историю церковного искусства, с 1941 – историю Западной Церкви, сменив Г.П. Федотова в Свято-Сергиевском православном богословском институте. После войны преподавал в университетах Европы и Америки. Тема русской литературы, для Вейдле, неразрывно связана с темой творчества, личности, с судьбой европейской культуры в XX в. Эта проблематика развивается Вейдле в работах: «Умирание искусства» (1937) (французский вариант назывался «Пчелы Аристея» (1936)). *Задача России.* (N.Y., 1954), *О поэтах и поэзии.* (Париж, 1973), *Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства* (Париж, 1980) и др.

¹ Морис Граммон (1866-1960) французский лингвист.

² Лермонтов М. Ю. Не плачь, не плачь, мое дитя. (Между 1839 и 1841).

³ Иванов В. И. «О "Цыганах" Пушкина» (1908).