

екта не может быть познана и художественная литература во всей полноте ее специфики. (Это, кстати, говоря, касается — уже за пределами нашей дискуссии — и той методологии, которая должна быть положена в основу подготовки таких планируемых сейчас работ, как академическая «История русской советской поэзии» и другие, близкие ей по задачам.)

С этой точки зрения выглядят несколько иначе, чем это представляет Л. И. Тимофеев, и слабости в конкретных анализах стихотворений, включенных в сборник «Поэтический строй русской лирики» (Л., «Наука», 1973). Действительным и трудноустраняемым пока недостатком этого сборника, или, может быть, лучше сказать — его бедой, является скорее атомарность отдельных анализов, слабая связь каждого из них с общими процессами, происходившими в русском поэтическом языке за последние два столетия, чем насторожившая Л. И. Тимофеева попытка И. П. Смирнова осмыслить «вокалическую решетку» в стихотворении Пастернака «Метель».

Решетка эта (воспроизведенная в заметках в обуженном виде) вызывает у Л. И. Тимофеева сомнения такого рода: действительно ли поэты возлагают на звуковой строй те или иные художественные задания? «Звуков мало, — пишет он, — а слов много, естественно, что мы все время будем встречать в речи звуковые совпадения, но художественное значение они будут получать только при наличии взаимодействия со всеми другими сторонами текста...» (с. 176). Больше того, при выборе вариантов поэты, продолжает Л. И. Тимофеев, «исходят прежде всего из соображений, связанных с лексикой, легко жертвуя метром и звуком» (там же).

Заметим, что и в этих утверждениях слово «только» (в отнесении к слову «всеми») применяется гиперболически: в действительности достаточно, чтобы звуковые совпадения обнаруживали хотя бы некоторые взаимодействия с планом содержания текста. И. П. Смирнов и стремился установить такие взаимодействия вокализма (и консонантизма) с содержанием стихотворения. Можно спорить с исследователем в связи с тем, насколько убедительно это удалось ему сделать. Но здесь, кажется, нет оснований для по-настоящему плодотворного скепсиса, который мог бы быть подкреплен безусловными общими негативными соображениями. Что касается «жертв», якобы легко приносимых поэтами, то примеры Л. И. Тимофеева ни в малейшей степени не убеждают меня в «легкости» отношения поэтов к метру и звуку. Тот же Блок требовал безусловного внимания издателей даже к каждой графеме его текстов; случаи отказа поэтов от метра в угоду отдельному слову — редкие исключения, а не правило; как раз в XX в. в русской поэзии, начиная с Хлебникова, Пастернака и Маяковского (в зародыше — уже у Блока), получает мощное развитие у самых разных поэтов такое новое (т. е. хорошо забытое старое) явление, как паронимическая аттракция (*скелет — скалясь, леса обезлосели, мастерила самострел, понашет — напишет* и т. п.).

Уже эти факты опровергают тезис Л. И. Тимофеева и заставляют в общей форме поддержать критикуемого им И. П. Смирнова. Попутно следует сказать, что паронимическая аттракция в пушкинскую эпоху еще не была фактом поэтического языка, почему О. М. Брик в своей работе о звуковых повторах почти не обратил внимания на единичные факты (типа *презренной прозой*), у близких знакомых ему футуристов фигурирующие уже как развитая система. (Не обратил тогда на эту систему внимания и высоко оценивший работу Брика ее рецензент В. М. Жирмунский.) Разумеется, звуковой состав слова существует постольку, поскольку существует слово, но, вообще говоря, лишь проанализировав «звуковые решетки», можно делать заключения о наличии у звуков тех или иных связей и художественных значений. Достаточно признать, что в поэтической речи звуки могут быть «оцелены», чтобы стремиться развивать и совершенствовать аналитическую программу, известную со времен ОПОЯЗа. В процессе работы поэта над текстом «решетки», конечно, меняются, но из этого не