
Я думаю, и невозможно найти точной границы между прозой и поэзией, как не найдем её между растениями и минералами, животными и растениями. Однако существование гибридных особей не унижает чистого типа.

Николай Гумилёв

Мы разговариваем прозой. Никто и никогда не ставит это под сомнение. Это не является предметом спора, расхождения взглядов, доказательства. Знаменитый мольеровский Журден («Мещанин во дворянстве») совершил это открытие через дополнительное образование, и все до сих пор смеются над его наивным удивлением и даже потрясением: ведь это так общеизвестно, что мы разговариваем прозой. А когда Васисуалий Лоханкин, опять же литературный герой, неизменно развлекая читателей, заговорил с супругой ритмизованным текстом, то это явилось следствием его особого психологического состояния, стресса, как сказали бы сегодня, т. е. чудом и блестящей находкой писателей Ильи Ильфа и Евгения Петрова («Золотой телёнок»).

Однако всё же какое-то недоумение и вопрос, по-журденовски наивный, в этом есть. Что же наша разговорная проза — она абсолютно отлична от того, что называется стихами? Что-то совсем иное, как иностранный язык?

Но ведь где-то в самом начале нашего детства, буквально во младенчестве, эти два способа разговаривать возникают рядом. Ведь ритмизованные «нож-ками топ-топ, ручками хлоп-хлоп», когда ребёнка ещё держат за руки и учат ходить, это по ритмической музыке — стихи. И всякие там «ам — ам, ам — ам» родители абсолютно безотчётно подчиняют ритму. Почему? Кому больше нужна эта музыка,

эти ритмические построения? Взрослым или детям? Это педагогический приём или абсолютная случайность? Или взрослые, далёкие от педагогики, подделываются под детство, ищут к нему путь? Путь к давно уплывшему, неосознанному тогда и пробивающемуся из подсознания сегодня. Но почему стиховой формой речи? Сегодня, во взрослом состоянии, когда естественно говорить, не ритмизуя, когда ритмизовать речь — это вызвать всеобщее удивление, стать смешным: «ты — типа Лоханкин».

Так кто же они друг другу, стихи и проза, — чужие или родственники, друзья или враги, выросли из одного корня или из разных? Возможно, что существование прозы как абсолютно естественного способа человеческого общения делает необязательным проникновение речи в элитарную зону стихов? В литературе это как-то само собой разумеется: стихи — аристократы, проза — демократ. А в человеческом обществе, ничего не поделаешь, все говорят прозой... говоря, в то же время, стихами.

Что родилось раньше — стихи или речь? Глупый вопрос, скажут мне все. Парадоксальная постановка вопроса, скажут некоторые. Как это стихи могли родиться раньше речи, — не понимая, спросит ещё кто-нибудь.

И я не смогу сразу лаконично и убедительно объяснить, как родился во мне этот глупый вопрос, меняющий логику событий, т. е. нормальное представление о процессе развития человека, который вначале заговорил, а уж потом как-то появились стихи.

И всё же мой вопрос возник не потому, что я парадоксалистка или «выпендриваюсь», как говорят дети. Конечно, иногда хорошо подкинуть парадокс в неглупую компанию, заставить всех прийти в замешательство и самолюбиво затеять спор, богатый умными словами, обеспеченный обширным лексиконом, свободной речью, которая, подхватывая полемику, вдруг побежит вперёд, как говорящий ручей, превращаясь в реку и развивая тему, как музыка. В ней появится особый синкопированный ритм, и фразы спорящих

станут как будто слышать этот ритм, возникая вновь и вновь, подхватывая музыку спора, не умея вырваться из его *allegro*, потом постепенно *forte* и, наконец, *fortissimo*. В горячей взволнованности этого случайного речевого джаза уже не будет обыденной речи. Её фразы будут строиться в свободном ритме по законам свободного стиха — спускаясь от одной строчки к другой, давая солировать то одному спорщику, то другому, пока, перекликаясь, перебивая друг друга и, наконец, потеряв нить спора, спорящие, смеясь, не умолкнут, поставив многоточие в конце.

Я слышу в этом стихи. Я слышу их повсюду. Меня, если хотите знать, научил этому театр, не ведая того. Театр как профессия, а не как зрелище.

Актёр — это профессия, в которой речь — одно из средств игры на сцене, которым надо уметь владеть. Казалось бы, это само собой разумеется, но далеко не так само собой, как кажется. В конце концов, если в жизни человек может объясниться, почему бы ему и на сцене не начать говорить, как в жизни? Надо только выучить текст, знать мизансцены и... говорить. Но далее выясняется, что наша речь, став речью на сцене, превращается в самый сложный инструмент. Он так же чужд фамильярности, как скрипка или кларнет. Он требует знаний, он совсем не торопится сразу подчиниться, у него именно на сцене есть свои тайные клапаны. Ты не можешь нажимать на них, как бог послал, ты должен следовать его приказам. Но каким и как их слышать? У тебя есть текст роли, ты хорошо понимаешь слова, ты готовишься мыслить и чувствовать соответственно этим словам, но тебе не хватает чего-то основного, говоришь и... речь твоя жалка или, хуже того, мертва. Что это то, чего ты не слышишь, что не даёт твоей речи жить?

Представьте, вы пришли в театр — артисткой, молодой артисткой, плоховато обученной. Скажем, потому, что все, кто приходит из театрального института в театр, для служащих там актёров всегда плохо обучены. Все вопрошают бедных, молодых, перепуганных: «Кто вас учил?!» Потом вы-

вешивают распределение предстоящего спектакля, к примеру, комедии Шекспира «Много шума из ничего», и вы там есть — в роли небольшой, но милой, не главной, но заметной — юной, обогланной девицы Геро. В этом спектакле вам предстоит говорить стихами! Предстоит начать говорить стихами с места в карьер, играя непосредственность, любовь, оскорблённость и отчаяние. И всё это играть, говоря стихами, без какой-либо подготовки для этого. Вы репетируете, окружённая опытными, свободными и весёлыми старшими товарищами, которые тоже говорят стихами, хотя в комедии Шекспира стихи и проза перемежаются. Это вам досталась роль почти с одними стихами, которую надо, прежде всего, хорошо играть, надо думать о непосредственности, об образе, а не о речи в стихах. Бедная девочка Геро, оклеветанная, обещанная, обращается к охваченному гневом отцу:

Отец мой, докажи, что я с мужчиной
Вела беседу в неурочный час,
Что этой ночью тайно с ним встречалась,
Гони меня, кляни, пытай до смерти!

Исполненная жажды играть, страдать в роли и быть убедительной в просьбе «пытай до смерти», я, кажется, полагалась только на голос. Я считала, что чем отчаянней выкрикивать эти вопли страдания, тем лучше я играю. Голос, ещё плохо слушавшийся меня, срывался, горло сжималось, но что-то, именно что-то, тогда ещё мною неосознаваемое, поднимало меня на очередную волну, не давая утонуть. И это были мои стихи! Они не только не мешали мне, они как-то входили в мою сценическую жизнь, подавая мне тайные знаки ритмов, дирижируя мною и полностью сливаясь с моей речью, словно сами стихи знали, что и как я должна сказать.

Оте́ц мой, докажи́, что я с мужчи́ной
Вела бесе́ду в неуро́чный ча́с,
Что это́й но́чью та́йно с ним встре́чалась,
Гони ме́ня, кляни́, пытай до сме́рти!

Я полюбила то малое количество фраз, которые принадлежали моей героине, хотя из-за неё и разгорелся весь сыр-бор. Я по-девичоночь прыгала и жила движениями тела под музыку моих стихов, слыша их внутри себя, и, в общем, вышла из положения вполне, как говорят, достойно. Но потом, когда мне досталась ещё одна молодая женщина, говорящая уже нормальной прозой в современной пьесе среднего качества, я почти растерялась. Я ещё не знала тогда, что любая речь на сцене должна говориться стихами, даже написанная прозой. Этот парадокс я постигала на практике и сейчас хорошо понимаю, что я имею в виду.


Стихи — это гораздо более разнообразная и универсальная словесная материя, чем только то, что прежде всего воспринимается как стихи — слова, организованные дисциплинированным ритмом и обеспеченные рифмой, т. е. совпадением звуковых окончаний на концах строчек, хотя это, конечно, одна из разновидностей стихов, иногда блестящих. Мои стихи в роли Геро были очень хороши (перевод Полины Мелковой). Их ритм — чудесный ямб — стал ритмом моего дыхания и жизни моего тела, о чём я не догадывалась даже. Если бы догадалась, то искала бы такой же помощи для простеньких фраз моей другой молодой героини. Но, думаю, тогда мне показалось бы странным «остихотворить» её речь, т. е. совершить ту тайную работу, в которой нуждался мой организм, чтобы не стараться выговаривать фразу целиком от начала до конца, а поделить её на такты, пусть не равные один другому, но позволившие бы моему дыханию приспособиться и дать мне соответственно задышать и художественно заговорить обычной, даже заурядной, речью моей героини.

Мир стихов невероятно богат — по сравнению с прозой, которая, даже будучи великолепной — всё равно проза. Стихи — это мир метаморфоз, постоянных изменений, приспособлений и масок. И он включает в себя множество разных форм, как океан — много разных морей. Так, в одном Средиземном море, которое когда-то было частью древнего

океана Тетис, есть Эгейское, Тирренское, Ионическое, Кипрское и другие моря, воды которых соединяются, смешиваются, перетекают друг в друга, границы исчезают и становятся почти условными — как пишут океанологи, границы поставлены произвольно. Так и стихи свободными невидимками живут в речи. Мы говорим прозой, но мы говорим стихами, которые растворились в ней, как солёная вода расходуется в пресной, никогда не исчезая совсем, — ей некуда исчезнуть, она вода в воде.

Сегодня «хомо сапиенс» — это человек говорящий, хуже, лучше, но говорящий. У человека есть богатый словарь для общения, для литературы — прозы и стихов. Общее представление, что для прозы — нормальнее, как в жизни, для стихов — изысканнее, далеко не как в жизни. Стихи, как музыка, для души. Но так же, как музыка, они не навязываются и не выбирают, и так же, как сама речь человека, не имеют точного, определённого начала, имени автора, с которого начались. Может быть, стихи существовали всегда?

Можем ли мы уловить начало, точку родника, из которой побежала первая речка человеческой речи, вначале, наверное, смешанная с песком и глиной, но постепенно превратившаяся в словесный космос со многими языками и книгами. Что же это была за речь на пути её развития? Иные умные люди считают, что апогей развития уже пройден, что человечество, увеличиваясь в размерах, стало утомляться от своего речевого богатства и пошло обратно, к унификации словаря и облегчению речи, особенно с точки зрения её фонетики, слишком уж затрудняющей каждодневное общение, в котором стали необходимыми скорость и простота. Впрочем, простота иногда бывает хуже воровства, как нам известно.



ПРЕДПОСЫЛКИ СТИХОВОЙ ПРИРОДЫ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ РЕЧИ



«Человечество идёт к упрощению и облегчению артикуляции путём смягчения, ассимиляции, выпадения согласных, превращения дифтонгов в простые гласные; оно идёт к минимуму морфологических элементов, к упразднению окончаний, исчезновению архаических форм; оно перешло от музыкального ударения к выдыхательному и к утрате долготы и краткости слогов» [61, с. 10].

Откуда же идёт человечество? Как долго оно идёт? Идёт к упрощению — значит, было от чего идти, с какой горы спускаться, — и значит, до этого обязательно был путь подъёма на эту гору — путь обогащения речи, нарастания звукового состава, который отражал, окрашивал и выражал радость появления всё новых смыслов. Человеческий словарь творил себя с помощью звуков, создавая музыку речи, радуясь этому творчеству, находя в себе и пение птиц, и рычание зверей и шипение змей, и постепенно появились долгота и краткость слогов, музыкальное ударение, богатство согласных в словах, большое количество дифтонгов и т. д.

Период подъёма «на гору», наверное, не менее, если не более, интересен, чем спуск «с горы», поскольку в нём путь развития, а не упрощения, т. е. деградации. В музыке путь от «дудочки» до оркестра мы без спора назовём развитием. В человечестве путь — от с трудом нами представляемых

воплей первобытного человека вокруг костра до практического словаря в 100 тысяч слов — таит в себе такую тайну, что уходящий в пустоту незнания туннель тонет в темноте и тумане предположений самых разных учёных.

Первобытный человек много двигался — бегал, плавал, охотился. Он был зависим от окружающего мира, от «сопротивления материала». Он был **первобытен**, но он, исходим только из этого, был устроен, как мы. У него было две ноги, и он ходил, ступая то одной ногой, то другой. Он дышал, как и мы. У него было бьющееся сердце. Таким образом, все происходило в вечной музыке нашего организма: топ-топ, вдох-выдох, стук-стук. Эта музыка проста — раз-два, но она не изобретается, в этом нет нужды, она дана! Можно задать вопрос — кем? Но именно в этом случае вопрос не задается. «Двуножие» и дыхание даны в такой степени естественности, что уходят за рамки вопроса, за границы осознания. Но эти «раз-два» создают сетку для накладывания на неё ритмических ходов, — для музыки, например, которая появляется в шагах вдвое больших, чем один нормальный, и тогда в счёте «раз-два» появляются уже «раз-два-три-четыре», которые, в свою очередь, впускают в себя восемь, шестнадцать и т. д.

В этом вечном ритме, в его неизменной музыке человек жил как в единственно данных ему условиях существования. Она «структурировала» его возможности, — соответственно ей он ритмизовал свои физические действия и, конечно, издаваемые им звуки — ритуалы своих праздников и печалей.

Совершенно уникальный по объёму знаний и сведений труд русского учёного-филолога А. Н. Веселовского* «Историческая поэтика» позволяет заглянуть в самые истоки зарождения ритма в человеческой речи. Веселовский высказывает предположение о возможном ярко динамичном характере «древнейшей песни-игры, отвечавшей потреб-

* Александр Николаевич Веселовский (1838–1906) — основоположник и крупнейший представитель сравнительно-исторического литературоведения.

ности дать выход, облегчение, выражение накопившейся физической и психической энергии путём **ритмически упорядоченных звуков и движений**. Хоровая песня за утомительную работой нормирует своим темпом очередное напряжение мускулов; с виду бесцельная игра отвечает бессознательному позыву упражнить и **упорядочить** мускульную или мозговую силу» [10, с. 156].

В этом «упражнении» пляской-игрой руководящая роль выпадала на долю ритма, структурировавшего мелодию и развивавшийся при ней звучащий текст, роль которого Веселовский назвал «самою скромною: то были восклицания, выражение эмоций, несколько незначащих, несодержательных слов, носителей такта и мелодии» [10, с. 155].

Можно предположить, что первобытные люди были достаточно непосредственны, в какую бы эмоцию это ни выливалось. Служебная роль текста в составе ритмически-мелодических действий древних людей соответствовала той стадии развития языка, когда эмоциональный элемент в нём был сильнее содержательного, который соответствует более высокому уровню духовных и материальных интересов. «Первобытный человек переживает приятные и неприятные ощущения; одни из них так и остаются непроизводительными, тогда как другие непосредственно переходят, каким-то психохимическим процессом, в лирику. Лирика^{*} является таким образом выражением ненормального состояния сознания; её материал — приятные и неприятные ощущения; форма — звуки, междометия; если бы сравнительное языкознание поставило себе задачей изучить восклицания, общие всем языкам, мы открыли бы в них следы первоначальной лирики. <...> Ритмический характер первобытной лирики стоит в связи с ритмом сопровождавших её плясовых движений; повторение движений вызывало и соответству-

* Лирика, лирическая поэзия (от *греч.* «лирикос» — исполняемый под звуки лиры, лирный) — род литературы, воспроизводящей субъективное личное чувство.

ющее повторение лирических звуков, восклицаний: это зародыш стиха» [10, с. 197].

Итак, если «восклицания и междометия» были, так или иначе, ритмически упорядочены, и Веселовский предполагает это состояние речи зародышем будущей поэзии, то значит, **в начале всего были стихи, и стихи были речью**, хотя такое утверждение может показаться слишком выпрямленным или опрометчиво-наивным. Однако глава под названием «Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов» заставляет удивиться и обрадоваться с первой же страницы, почти с первых слов:

«Попытка построить генетическое определение поэзии, с точки зрения её содержания и стиля, на эволюции языка-мифа будет по необходимости не полна, если не сосчитается с одним из наиболее существенных элементов определяемого: ритмическим» [10, с. 155].

То есть речь и стихи генетически связаны ритмом! Как же не радоваться? Между нами и высокими учёными-специалистами лежит громадное пространство их осведомлённости и длинная дорога необходимого образования. Но преодолевая нашу дорогу, мы ищем путь к воспитанию речи и высказываем догадку, что проза — это, по сути, стихи, гуляющие сами по себе, но к ошейнику привязан поводок из колечек, сегментов, чешуек, лепестков ритма. Мы говорим прозой, но, в то же время, мы говорим стихами и не знаем об этом, как те, самые первые, неведомые нам предтечи, которые, подчиняясь не традиции даже, а пульсациям крови, дыхательных движений, мускульных напряжений и расслаблений, импровизировали неведомые нам тексты, цепляя одно за другим морфологически простые слова, ещё «бесхвостые» — короткие, как вопль восхищения или угрозы, и ритм при этом не сознательно слышался, а бессознательно ощущался, властно воздействуя и даже руководя.

Но вот проходят тысячи и тысячи лет после жизни первобытных людей, и что-то — и кто-то! — сегодня нам кажется очень знакомым в этом процессе превращения вос-

клицаний и сопровождающих их ритмических движений в другое качество, когда появляются целые слова и связь между ними, и смысл. Конечно, этот кто-то — маленький ребёнок в его «первобытном» состоянии полумладенчества! Это он издаёт короткие, радостные звуки и прыгает в кроватке, словно стараясь попасть восклицаниями в движения, бессознательно ритмизуя свою неуклюжую пляску. Это его первые слова в начавшейся эволюции речи, первые его стихи! Если ему помогают и рядом с ним звучат и при этом, тоже не очень осознанно, делают ритмичным своё подражание детскому языку, то это тоже стихи в речи, не названные, не уважаемые — всего лишь игра.





1. СТИХИ И ДЕТИ



В начале детства мы все стихотворцы
и лишь потом постепенно научаемся го-
ворить прозой.

Корней Чуковский

Речь ребёнка как прообраз развития стиховых ритмов речи

Маленький человек долго учится ходить, пока не встанет на четыре конечности, потом боязливо подыметсЯ и, страшась падения, начнёт переставлять ещё неверные ножки. Говорить он учится дольше, чем ходить. Речь по отношению к физическому движению — явление гениальное, но идёт вслед за движением. Но вот пошёл, вот задвигал ногами, и звуки его ещё невнятной речи следуют за движениями, сопровождают их при абсолютной бессознательности годовалого существа. «Топ-топ, топ-топ» — помогают родители, тоже в полной неосознанности ритмической структуры своих примитивных стишков. «Оп-оп», подражая, но чувствуя необходимость такого подражания, пытается выговорить ребёнок. Ни он, уж конечно, ни они не замечают того, что уже попадают в заповеданный кем-то ритм, хотя попадают с удовольствием, с ощущением правильности этого словно бы случайного пути вперёд. Откуда-то, неведомо

откуда, приходит форма общения с ребёнком, слова ритмизуются, и даже самые обычные ищут себе пару, какое-то подобие рифмы: кашка-малашка, Машка-замарашка... И в колыбельной «баю-баюшки-баю, не ложися на краю, придёт серенький волчок и ухватит за бочок» есть музыка, которую можно петь, а можно проговаривать речитативом. Музыка простая, а рифма отчётливая и яркая: баюшки-ба-ю — кра-ю, вол-чók — бо-чók. Но где-то застревает, затаивается в детской памяти и живёт всегда безотчётное знание — так же, как вода течёт и солнце светит, волчок — бочок — стихи.

Ища поддержку своей идее, я вдруг радостно нахожу её и удивляюсь, читая почти те же, что у меня, слова, но написанные очень задолго до меня. Я горжусь этим, поскольку поддержку я нахожу у Корнея Ивановича Чуковского*, прекрасного детского поэта и, в то тоже время, фанатика изучения детской речи:

«Если уж доискиваться первоисточков поэзии, то придётся признать, что стихотворные навыки в значительной мере внушены каждому из нас нашей матерью в пору раннего младенчества, прежде чем мы научимся говорить и ходить. Потому что, сама того не замечая, каждая мать почти всем своим обращением к ребёнку невольно придаёт если не чисто стиховую, то речитативную форму, которая хотя и не влияет на форму первого младенческого лепета, но все же приучает ребёнка к восприятию ритмов» [66, с. 323].

«Топ-топ, хлоп-хлоп, ам-ам» — стихотворное творчество серьёзных взрослых, которое откуда-то снисходит на них, чтобы никогда не превратиться в сознательное стихосложение и исчезнуть, быть может, навсегда, как только ребёнок перехватит эту палочку и сам, в таком же неведении, начнёт произносить всякие слова в ритме собственных шагов и движений. Эти слова будут приходить из его маленькой жизни,

* Корней Иванович Чуковский (1882–1969) — русский поэт, детский писатель, переводчик, литературовед.

они будут братья из его крохотного лексикона почти случайно и радовать, как творчество, которое радует всех и всегда, но потом, во взрослом возрасте, вдруг исчезает, как ерунда, как бывший детский лепет, как забывается всё, что происходит с нами до 3–4 лет.

Пожалуй, самая проникновенная и самая проникнувшая в тайны детской речи книга — это «От двух до пяти», написанная Корнеем Чуковским в 1922 году и до сих пор поражающая прозрениями автора в области, принадлежащей, казалось бы, только учёным-специалистам. Образованнейший, умнейший русский писатель удивительно умел понять детскую психологию и потребность детского разума — с самого раннего возраста осмыслить окружающий мир и различные явления жизни, **связывая их, в то же время, с рождающейся потребностью высказывания, т. е. с речью.** Сам он описывает своё обращение к детской речи как некоторую случайность одного из периодов его жизни:

«Это было давно. Жильё моё стояло у самого моря, и тут же перед окнами на горячем песке длинного Сестрорецкого пляжа копошилось несметное множество малых ребят под надзором бабушек и нянек. Я только что оправился после долгой болезни и по предписанию врачей был обречён на безделье. Вокруг меня, ни на миг не смолкая, слышалась звонкая детская речь. На первых порах она казалась мне просто забавной, и должно было пройти немало времени, прежде чем я окончательно понял, что, прекрасная сама по себе, она имеет, кроме того, высокую научную ценность, так как, исследуя её, мы тем самым вскрываем причудливые закономерности детского мышления. Найти эти закономерности и чётко сформулировать их стало с той поры моей задачей» [66, с. 3].

Прежде всего, путь к тайнам детской речи лежал, конечно, в любви и отсутствии взрослого скепсиса, склонного чаще всего слышать в детском лепете абсолютные нелепости абсолютно незрелых маленьких умов. Спустившись со своего высокого роста к малышам, Корней Иванович Чуковский



потерял самодовольство взрослого и открыл мир иного ума, гораздо более гибкого, пластичного и восприимчивого, а вместе с этим область детской педагогики, доступной, впрочем, тоже умам гибким и непосредственным. Открытия Чуковского, вначале для самого себя, посыпались одно за другим. Одно из первых — способность ребёнка впитывать и перерабатывать впечатления и знания, а также сверхскоростная, по сравнению со взрослым, обучаемость языкам, прежде всего родному. Чуковского поразила речевая одарённость, которая присуща малолетним детям в возрасте от двух до пяти лет:

«Среди ранних приобретений детского разума величайшую ценность для всей будущей жизни детей имеет, конечно, язык, его словарный фонд, его грамматика. Подумать только, что в эти первые годы ребёнку предстоит овладеть теми изощреннейшими формами речи, которые на протяжении своей тысячелетней истории создал многомиллионный народ!» [66, с. 153].

Неосознанное детское стихотворчество

Чуковский начинает свои наблюдения с самых маленьких детей, ещё почти младенцев. И, о чудо, именно в этом непонятном для взрослых состоянии человеческие существа начинают, что называется, рифмовать! Кажется, что дети пристраиваются к речи именно через схожие звуки. Это издавание парных звуков можно назвать как угодно, но симметрия звука, отражение его в самом себе, — это рифма, самый, может быть, яркий признак стихов, мимо которого не пройти.

«Самой структурой своего лепета младенцы предрасположены и, так сказать, принуждены к стихотворству. Уже слово „мама“ по симметричному расположению звуков есть как бы прообраз рифмы. Огромное большинство детских слов построено именно по этому принципу: бо-бо, бай-бай, ку-ку, па-па, дя-дя, ба-ба, ня-ня и т. д., у всех у них такая двойная конструкция, причем вторая часть каждого слова является точным повторением первой. /.../ Чем меньше ребёнок, чем хуже он владеет речью, тем сильнее его тяготение к рифме. Это звучит парадоксом, но это подтверждается огромным количеством фактов. Рифмотворство в двухлетнем возрасте — неизбежный этап нашего языкового развития. Ненормальны или больны те младенцы, которые не проделывают таких языковых экзерсисов. Это именно экзерсисы, и трудно придумать более рациональную систему упражнения в фонетике, чем такое многократное повторение всевозможных звуковых вариаций» [66, с. 277].

Конечно, вначале для каждого ребёнка это просто самоцельные звуки, многократное произнесение которых доставляет ему бескорыстную радость. «Детинской сопелкой» почему-то назвал рифму первый русский стиховед Василий Тредиаковский*. Когда эти произносимые ребёнком так называемые слова ещё имеют малый смысл, они, уклады-

* Василий Кириллович Тредиаковский (1703–1768) — русский литератор, поэт, член Санкт-Петербургской Академии наук, один из создателей системы русского стихосложения.

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru