ШКОЛА • ЭКОНОМИКИ • ВЫСШАЯ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

NATIONAL RESEARCH UNIVERSITY
HIGHER SCHOOL OF ECONOMICS
ST. PETERSBURG

Evgeny V. Kazartsev

A COMPARATIVE STUDY OF VERSE METER AND RHYTHM

St. Petersburg
The Herzen State Pedagogical University
2017

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

Е. В. Казарцев

СРАВНИТЕЛЬНОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ: МЕТРИКА И РИТМИКА

Санкт-Петербург
Издательство РГПУ им. А. И. Герцена
2017

ББК 83.3
К14

Рецензенты:
д-р филол. наук *С. И. Кормилов* (МГУ им. М. В. Ломоносова);
д-р филологии *О. Ф. Буле* (Лейденский университет)

Казарцев Е. В.
К14 Сравнительное стиховедение: метрика и ритмика. — СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2017. — 160 с.
ISBN 978-5-8064-2450-2

Монография посвящена вопросам типологического стиховедения, развитию современных методов сравнительного анализа метрики и ритмики стиха на разных языках. Она выросла из работы «Введение в сравнительное стиховедение. Методы и основы анализа» (СПб., 2015), содержание которой существенно дополнено и переработано. В настоящей монографии представлен опыт применения квантитативной методики и аппарата когнитивного стиховедения при изучении типологии стихотворных форм. Обобщаются теоретические и практические представления и подходы, разработанные в рамках так называемого русского метода, дается описание иных методик. Демонстрируются принципы анализа разноязычных стихотворных текстов на основе общей методики формирования и оценки их ритмики. Исследование стиха проводится на фоне языковой просодии. Полученным результатам дается содержательная интерпретация на основе вероятностно-статистических и когнитивных моделей версификации, в рамках теории реконструктивного моделирования стихосложения.

Для специалистов-филологов — литературоведов и лингвистов, студентов, а также для всех интересующихся стиховедением и лингвистической поэтикой.

ББК 83.3

Kazartsev Evgeny V.
A Comparative Study of Verse Meter and Rhythm. — St. Petersburg: The Herzen State Pedagogical University, 2017. — 160 pp.

This monograph deals with problems regarding the typology of verse forms and systems, and with quantitative and cognitive approaches to analyzing poetry in various languages. It is connected with an earlier work, "An Introduction to Comparative Metrics and Prosody: Methods and Basic Principles of Analysis" (2015), its content considerably expanded and revised. It generalizes theoretical and practical notions and approaches that have been elaborated by employing the so-called Russian method and describes other methodologies. The author demonstrates the principles for analyzing verse texts in various languages by using the general methodology of exposing and evaluating their rhythmic notation. Verse rhythmics are examined against the background of language prosody. The results are accompanied by a substantive interpretation that utilizes statistical and cognitive models of versification based on the theory of reconstructive modeling of verse.

The book is intended for specialists in literature and linguistics, for students, and for all those interested in poetics, metrics and prosody.

Представленное исследование проводилось в рамках проекта, финансируемого Программой фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2017 г. при частичной поддержке фонда РФФИ (РГНФ) по гранту № 15-04-00331

ISBN 978-5-8064-2450-2

© Е. В. Казарцев, 2017
© С. В. Лебединский, обложка, 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 7

Глава 1
Стих и проза. Особенности поэтической речи 11

Глава 2
Метрика и ритмика 21
2.1. Стихотворный метр и метрика 21
2.2. Стихотворный ритм и ритмика 31

Глава 3
История взаимодействия русского и славянского стиха 38

Глава 4
Истоки и принципы силлабо-тонической версификации
в разных литературных традициях 57

Глава 5
Различные направления в стиховедении и «русский
(лингвостатистический) метод». 71

Глава 6
Основы ритмического представления стиха 85
6.1. Проблематика 85
6.2. Развитие теории ритмического представления текста . . . 87
6.3. Уровни определения ритмического статуса акцентных
единиц 88
6.4. Правила ритмического представления стиха и прозы . . . 94

Глава 7
Языковой резерв стихотворной ритмики.
Стили и ритмические словари 103
7.1. Основные вопросы и проблематика исследования 103
7.2. Гипотезы о распределении ритмических слов в прозе . . . 104

7.3. О неоднородности ритмических словарей и о прозе поэта 108
7.4. Нидерландские и немецкие словари прозы 116

Глава 8
Языковая ритмика и модели размера 127
8.1. История создания языковой модели размера 127
8.2. Языковая модель и другие вероятностно-статистические модели размера 129
8.3. Порядок формирования стиха в языковой модели зависимости 131

Глава 9
Сравнительный анализ разноязычных текстов на основе «русского метода» и моделей размера 134

Заключение 151
Литература 153
Терминологический указатель 159

ВВЕДЕНИЕ

Данная монография посвящена проблемам сравнительного стиховедения, наиболее трудной и мало исследованной областью которого является просодия. В связи с развитием когнитивной поэтики и точных методов анализа структуры текста вопросы типологического изучения ритмики стиха приобретают особое значение. Стихотворная просодия представляет собой сложный и в то же время интересный материал, привлекающий внимание специалистов в разных областях науки. Надо сказать, что современное стиховедение становится все более и более лингвистической дисциплиной, стремясь к взаимодействию с такими отраслями языкознания, как фонетика, акцентология, типологическая и когнитивная лингвистика. Традиционно в исследованиях, посвященных структуре, метрической и ритмической организации стихотворной речи, применяются методы математической лингвистики. В XX в., прежде всего на материале славянского, в особенности русского, стиха появилось и успешно развивается квантитативное направление, применяющее статистический анализ. Оно получило наименование «русский метод», в некоторых работах его также называют лингвостатистическим стиховедением.

Возможность применения точных методов в этой области связана во многом с тем, что стихотворный текст представляет собой речь, элементы организации которой поддаются измерению. Структурному исследованию с применением лингвостатистической методики подвергается прежде всего метрическая и ритмическая организация стиха.

В настоящей монографии речь пойдет о стихосложении у различных славянских и германских народов. Мы попытаемся ответить на вопросы, какой была структура общеславянского и общегерманского стиха, как развивались те или иные формы версификации, как осуществлялось взаимодействие славянского и германского стихосложения.

Сравнительное стиховедение изучает то, как устроен стих у разных народов, что общего в его структуре и в чем проявляются «национальные» отличия. Данная дисциплина зародилась в конце XIX в. в Германии и связана с появлением сравнительного языкознания [Гаспаров, 2003: 10].

Сравнительное стиховедение в основном сводилось к сравнительной метрике. Его цель в первую очередь состояла в реконструкции протоформы индоевропейских метров. В работах немецких ученых, таких как Х. Узенер (H. Usener) и Р. Вестфаль (R. Westphal), в определенной мере были заложены основы сравнительной метрики, которая получила развитие уже в XX в., в трудах А. Мейе (A. Meillet), Р. Якобсона (R. Jakobson) и др.

Сегодня индоевропейское и сравнительное стиховедение все больше обращается к изучению акцентной структуры стиха и к проблеме участия языка в формировании метрически организованных форм речи (см. работы М. Л. Гаспарова [Gasparov, 1987], Е. В. Казарцева [Kazartsev, 2014a, 2014b], А. М. Лубоцкого [Lubotsky, 1995], Р. Цура [Tsur, 1992]). Осуществляется переход от традиционных исследований в области метрики к ритмике стиха. Однако на данном пути еще много нерешенных проблем. Исследователь, занимающийся сравнительным анализом структуры стиха, неизбежно сталкивается с трудностями, связанными не только с необходимостью изучать разноязычный материал, но и с методикой его анализа. Важно, опираясь на знания о генезисе тех или иных стихотворных форм, оценить и сопоставить качественные параметры синхронного состояния структуры стиха на разноязычном материале, вычленить такие параметры этой структуры, которые поддаются сравнению, а также разработать адекватную методику их анализа. Надо сказать, что сделать это в области ритмики гораздо труднее, чем в области метрики.

При наличии одних и тех же метров в поэзии разных народов характер ритмической организации стиха может существенно различаться. Так, например, при стихотворной организации русской речи большую роль играет противопоставленность ударного и безударного слогов, что служит основой для развития силлаботоники. А в польском языке ударный и безударный слоги противопоставлены не так четко; очевидно, это сказалось на организации польского стихосложения, в котором силлабика сохранила свои позиции, а силлабо-тоника, хотя и была введена, не получила широкого распространения. Или пример другого плана: считается,

что значительная длина русского фонетического слова вызывает появление большого числа пиррихиев в русских двусложных размерах, в то время как в немецких двусложниках пиррихиев гораздо меньше, поскольку слоговой объем немецкого слова в целом меньше, чем русского.

Надо сказать, что в немецком стихе помимо ударения очень важную роль играет степень акцентной выделенности слога. Английский ямб отличает бóльшая свобода в употреблении различных видов анакластического ударения, например переакцентуации (shift accent), когда ударный слог неодносложного слова попадает на метрически слабую позицию, а безударный — на сильную. В русском же классическом стихе действует запрет на переакцентуацию. Известно, что в чешском ямбе первая стопа часто заменяется хореем, возникает так называемый хориямб, что заметно отличает чешские ямбы от русских или немецких и связано с особой позицией чешского ударения, которое является обязательным в начале слова.

Адекватно учесть эти и другие особенности при сравнительном анализе разноязычных текстов, даже если эти тексты написаны одним и тем же размером, достаточно сложно. По этой причине трудно разработать методы для равнозначной оценки и сопоставления параметров ритмообразующих единиц в разных языках даже тогда, когда метрическая система одна и та же. Очевидно, именно поэтому развитие сравнительной метрики существенно опередило исследования в области сравнительной ритмики.

Одним из ярких примеров адекватного сравнения и удачной реконструкции в области метрики является известная работа Антуана Мейе об источниках древнегреческих метров [Meillet, 1923]. Мейе удалось доказать, что квантитативная античная метрика выросла из силлабического стиха. Именно силлабическую основу греческого стиха, сохранившуюся в некоторых памятниках древнегреческой народной поэзии, Мейе сравнил с более архаичными формами индийской силлабики и смог обнаружить сходство.

Мейе, в отличие от предшественников, удалось вычленить адекватные для сравнительного анализа параметры структуры древнегреческого стиха, на основе которой возникла более поздняя, уже лишенная равносложного принципа квантитативная метрика. Так появилась так называемая силлабическая гипотеза, суть которой состоит в том, что изначальной формой общеевропейского

стиха был именно стих с силлабической метрикой. На материале славянских языков силлабическая гипотеза нашла поддержку в трудах Р. Якобсона.

Якобсон сумел реконструировать силлабическую структуру праславянского стиха и вывести его происхождение из общеиндоевропейского [Гаспаров, 2003: 12]. В процессе развития славянский стих стал тоническим, а затем, в основном под влиянием иностранных образцов, у многих славянских народов сформировался силлабо-тонический литературный стих.

В настоящей работе мы рассмотрим основные проблемы сравнительной метрики и ритмики, специфику стихотворной речи по сравнению с прозой; обратимся к истории взаимодействия русского и славянского стиха; проанализируем принципы и приемы лингвостатистического (русского) метода и актуальные сферы его применения.

Современное стиховедение прокладывает особый путь внутри фундаментальной науки, привлекая методы моделирования, компьютерной и квантитативной лингвистики, решая задачи, связанные с созданием искусственного интеллекта и изучением психологии творчества. Об этих направлениях также будет сказано в соответствующих разделах монографии (см. главы 5 и 9).

Просодика стиха представляет собой коммуникацию особого рода, отличную от вербальной коммуникации, сопровождающую ее и даже предшествующую ей. Предполагается, что ритмика стиха может возникать и обычно возникает на довербальных стадиях формирования текста и оказывает влияние на его становление, в частности на выбор слов. Ее изучение в традиции отечественного стиховедения проводится, как правило, на фоне прозаических характеристик речи.

В связи с этим будут подробно рассмотрены основы ритмического представления стихотворных и прозаических текстов, а также метод моделирования ритмических характеристик стиха (см. главы 7 и 8). Особое внимание здесь уделено изучению стиха на фоне языковых параметров, заложенных в моделях размера. На материале разноязычных текстов мы рассмотрим проблему зарождения силлабо-тонической версификации (см. главы 4 и 9). В Заключении будет сделано обобщение результатов исследования, которое позволит дать представление о перспективах применения предлагаемых методов в сравнительном стиховедении.

Глава 1

Стих и проза. Особенности поэтической речи

Проблема отличия стиха от прозы является одной из центральных в стиховедении. В одной из своих работ М. Л. Гаспаров пишет: «Чем отличается стих от прозы? Дошкольник скажет: “Тем, что стихи печатаются короткими неровными строчками”. Школьник скажет: “Тем, что в стихе есть ритм и рифма”. Студент скажет: “Тем, что стих — это специфическая организация речи поэтической, то есть повышенно эмоциональной, представляющей мир через лирический характер…” и т. д. Все трое будут правы; но ближе всех к сути дела окажется все-таки дошкольник» [Гаспаров, 2001: 6]. Неизвестно, как бы на самом деле в этом случае ответил дошкольник, однако не подлежит сомнению, что признак расчлененности на соизмеримые между собой отрезки является самым важным для стиха.

Почти любой стихотворный текст представляет собой последовательность таких отрезков. При этом они, как правило, достаточно коротки. Их называют стихотворными строками, или стихами[1]. В качестве еще более коротких фрагментов в некоторых случаях могут быть выделены полустишия, представляющие собой часть стиха.

В версификации стих и полустишие являются основными соизмеримыми структурами. Их относительная краткость связана с тем, что они должны достаточно легко восприниматься и воспроизводиться «оперативной памятью» человека. Расчлененность стихотворного текста на краткие отрезки во многом связана с особенностью человеческой памяти. Поэтические тексты должны легко

[1] В стиховедении понятием «стих» обозначают не только стихотворное произведение, но и стихотворную строку.

запоминаться. В древности они представляли собой важнейший и во многих отношениях единственный источник информации исторического и духовного плана. Краткость, пространственно-временная ограниченность отрезков стихотворной речи позволяют не только воспринимать, хранить и воспроизводить их в памяти, но и соизмерять их. Поскольку объем оперативной памяти человека ограничен, отрезки стихотворной речи не могут быть слишком велики. Как известно, оперативная память позволяет воспринимать одновременно 8 ± 1 единицу. В данном случае единицей можно считать слог — важнейший элемент, служащий для образования стиха. При этом слог следует, очевидно, понимать не просто как комбинаторную (согласный + гласный), а в известной мере как неделимую единицу поэтической речи, имеющую не только временные, но и пространственные (что очень важно) параметры[2]. Пространство строки 4-стопного ямба как раз и состоит из 8–9 слогов, а 4-стопного хорея — из 7–8 слогов. Поэтому в 4-стопниках (или в более кратких размерах) практически отсутствует цезура, поскольку в ней нет необходимости, а кратчайшим соизмеримым отрезком здесь является целый стих. Более длинные размеры, например 5-стопники, 6-стопники, как правило, не обходятся без цезуры; здесь самым кратким отрезком является уже не стих, а полустишие.

В отличие от стиха, проза не расчленяется на отрезки, рассчитанные на соизмерение. Интонационно-смысловые единицы, на которые может члениться прозаический текст, не предусматривают соизмерения. При этом даже строгий порядок ударений, если он

[2] В теории мускульного напряжения Л. В. Щербы слог представляется как единый физический акт порождения определенной звуковой последовательности, состоящей из одного слогообразующего звука (как правило, гласного) и предшествующей ему цепи непрерывно усиливающихся звуков, а также следующей за ним последовательности звуков, непрерывно ослабевающих [Щерба, 1955: 79]. Мы полагаем, что слог является не только физически неделимым процессом, но и своего рода цельным речемыслительным актом, который протекает в определенном времени и занимает определенное пространство в оперативной памяти человека. Именно пространственная характеристика слога является важным параметром для осознания таких понятий, как стихотворная строка, набор ритмических структур и теснота стихотворного ряда. Идея о пространственности слога была близка теоретическим воззрениям на природу стиха М. А. Красноперовой и неоднократно высказывалась ею в частных беседах с автором настоящей работы.

наблюдается в прозе, благодаря чему могут возникать, например, случайные ямбы или хореи, не делает прозаическую речь стихотворной. Проза остается прозой, а стих — стихом.

Однако если, например, известный отрывок из речи Печорина: «Я был готов любить весь мир, меня никто не понял: и я выучился ненавидеть» разделить на соизмеримые отрезки, причем разделение это может идти «наперекор» синтаксическому членению, то вместо прозы у нас получится стих, написанный 4-стопным ямбом:

Я был готов любить весь мир,
Меня никто не понял: и
Я выучился ненавидеть.

Проведем такой же эксперимент с двумя другими отрывками прозы, представленными ниже:

1) В купе второго класса ехал <…> одиннадцатилетний мальчик (Б. Пастернак).

2) Обернувшись, он заметил человека небольшого роста в старом <…> вицмундире (Н. Гоголь).

Разобьем эти фрагменты прозы на соизмеримые отрезки и получим стихи, в первом случае написанные 4-стопным ямбом, во втором — 4-стопным хореем:

1. В купе второго класса ехал
   Одиннадцатилетний мальчик

2. Обернувшись, он заметил
   Человека небольшого
   Роста в старом вицмундире.

Таким образом, стоило эти обычные, на первый взгляд даже не ритмизованные отрывки прозы «записать стихом», то есть разделить их на соизмеримые отрезки, как они превратились в самые настоящие стихи. В то же время явно ритмизованные отрывки прозы, например из романа Б. Окуджавы «Свидание с Бонапартом», несмотря на их очевидное «стихозвучие» и наличие рифм, нельзя считать стихом: «Блажен, кто умер на своей постели среди привычных сердцу мелочей. Они с тобой как будто отлетели, они твои, хоть ты уже ничей…» Или: «Перо, чернила

и клочок бумаги! Как верим мы в застольные отваги: мол, вы в своих произведеньях поздних правы, и это молодых изменит нравы!» Эти отрывки — проза, а не стих, поскольку текст не разделен на соизмеримые по ходу речи отрезки. Однако стоит представить эти тексты с разбивкой на такие строки, как они превращаются в стих:

Блажен, кто умер на своей постели
Среди привычных сердцу мелочей.
Они с тобой как будто отлетели,
Они твои, хоть ты уже ничей…

Перо, чернила и клочок бумаги!
Как верим мы в застольные отваги:
Мол, вы в своих произведеньях <…> правы,
И это молодых изменит нравы!

Причем в обоих случаях очевидно наличие метра: и там, и там реализуется 5-стопный ямб (предпоследнюю строчку мы несколько подправили, подчинив ее данному размеру). В первой строфе легко выявляется перекрестная, а во второй — парная рифмовка. Перед нами рифмованный ямб, то есть полноценный классический стих, который в исходном виде стихом не был.

Продолжим наш эксперимент. Возьмем обратную ситуацию: не тот случай, когда в прозе встречается метризация и рифма, а тот, когда в стихе нет ни метризации, ни рифмы. Оказывается, что такой текст, казалось бы вообще никак не организованный и не имеющий каких-либо признаков упорядоченности, но только лишь расчлененный на соизмеримые отрезки, воспринимается как стих:

Три раза я его видел лицом к лицу.
В первый раз шел я по саду,
Посланный за обедом товарищами,
И, чтобы сократить дорогу,
Путь мимо окон дворцового крыла избрал я.

(М. Кузмин)

Однако стоит только лишить этот отрывок расчлененности на соизмеримые отрезки, как он сразу же перестанет быть стихом: «Три раза я его видел лицом к лицу. В первый раз шел я по саду, посланный за обедом товарищами, и, чтобы сократить дорогу, путь мимо окон дворцового крыла избрал я».

Проведенные эксперименты по «превращению» прозы в стих, а стиха в прозу позволяют сказать, что необходимым и достаточным условием для «получения» стиха является членение текста на соизмеримые отрезки, то есть разбивка на стихотворные строки или стихи.

В принципе вопрос о разделении стиха и прозы достаточно сложен. Между стихом и прозой встречается ряд переходных форм. Например, Ю. Б. Орлицкий выделяет пять категорий текстов по их принадлежности к тому или иному типу речи. Две основные категории: собственно проза (со всей гаммой стихоподобных форм) и собственно стих (со всеми его формами, включая верлибр и раёшник); три промежуточные категории: прозиметрум (объединяющий стих и прозу в одном тексте, стих + проза) и тексты, относящиеся к категориям «еще не стих и не проза» и «уже не стих и не проза» [Орлицкий, 2002: 32].

В качестве особого жанра иногда выделяют стихотворение в прозе — лирическое произведение в прозаической форме, которое обладает некоторыми признаками стихотворения: небольшой объем, лиризм, эмоциональность. Однако стихотворение в прозе не предполагает деление на соизмеримые отрезки, которое, например, имеет место в верлибре, и не содержит обязательной ритмизации, которая присутствует в ритмической прозе. Поэтому его не следует относить даже к промежуточным формам: тот жанр целиком принадлежит прозе. Он сформировался в европейской литературе в эпоху романтизма и восходит, очевидно, к традиции прозаических переводов библейской религиозной лирики.

Следует заметить, что разделение на стих и прозу существовало не всегда. На ранних этапах своей истории поэзия представляла собой синкретический творческий акт, включающий в себя зачатки эпоса, лирики и драмы, которые неразрывно соединялись с другими искусствами, такими как музыка и танец [Веселовский, 1989]. Однако известно, что уже в самом начале своего

развития поэтический текст был подчинен ритму, и в этом смысле его можно было бы скорее отнести к стиху, чем к прозе. Мы знаем также, что чисто прозаические жанры, такие как роман, новелла, появляются позже чисто стихотворных, таких как поэма и ода. Кроме того, в основе ранних эпических текстов лежит стих. Иными словами, речь, организованная ритмически и/или даже метрически, первичнее речи, свободной от такой организации.

Несмотря на противопоставление стиха и прозы и на то, что для современного читателя различие этих явлений совершенно очевидно, граница между ними была такой четкой далеко не всегда. В разные эпохи это различие, а соответственно и взаимодействие стиха и прозы то ослабевало, то усиливалось. При таком усилении, как правило, определенные стихотворные формы обогащали прозу, и наоборот, характерные формы прозаической речи переходили в стих. Ведь даже такая неотъемлемая сегодня характеристика классического стиха, как рифма, как известно, была привнесена из прозы, стих перенял ее под влиянием созвучий звуковых повторов в параллелизмах риторической прозы [Гаспаров, 2003: 84]. В Европе это произошло в средние века, а в древности стихосложение, как правило, обходилось вообще без рифмы. Если все же рифма встречалась в некоторых исконных, древних формах версификации (как, например, Stabreim в германском стихе), то ее структура и функции значительно отличались от функций и структуры сегодняшней рифмы.

Противопоставление стих–проза в современном понимании — явление достаточно позднее. В западноевропейской литературе оно появляется, судя по всему, только в эпоху Ренессанса. А в русской словесности эта дихотомия формируется еще позже, в XVII — первой половине XVIII в., в то время, когда появляется светская поэзия и зарождается литературный стих.

В древнерусской словесности выделить прозу и стих в том виде, в каком мы ощущаем это разделение сегодня, невозможно. М. Л. Гаспаров пишет, что в древнерусской литературе поэзия существовала, стихотворные средства выражения, такие как ритм и рифма, были, но стиха как такового не было. «Все средства стихотворной речи во главе с ритмом и рифмой были доступны уже древнерусской литературе. Однако, существуя порознь и даже

в совокупности, все эти средства не складывались в понятие "стих". Противоположность "стих–проза", которая ныне кажется столь очевидной, для древнерусского человека не существовала. Она появилась только в начале XVII в. и была отмечена новым словом в русском языке, ранее неизвестным, а стало быть, ненужным, — словом "вирши", стихи» [Гаспаров, 1985: 264]. Вместо разделения на стих и прозу, по мнению Гаспарова, в древнерусской литературе выделялись тексты, «предназначенные для пения», и тексты, «предназначенные для произнесения»; «при этом в первую категорию одинаково попадали народные песни и литургические песнопения, а во вторую — деловые грамоты и риторическое "плетение словес", хотя бы и насквозь пронизанное ритмом и рифмами» [там же].

Становление стиха как особой речи в русской литературе происходит только в раннее Новое время. При этом появление книжного силлабического стиха и последующий переход к силлаботонике Гаспаров рассматривает как два этапа на пути постепенного, все более четкого отделения стиха от прозы. «Силлаботоника победила в конкуренции систем стихосложения не потому, что она была чем-то "свойственнее" русскому языку, не потому, что она лучше отвечала его естественному ритму, а, наоборот, потому, что она резче всего отличалась от естественного ритма языка и этим особенно подчеркивала эстетическую специфику стиха» [Гаспаров, 1985: 269].

Таким образом, в русской литературе на волне общественных преобразований конца XVII — начала XVIII в. происходит формирование литературного стиха — стих все более и более противопоставляется прозе. Формируется четкий стихотворный метр, прежде всего двусложные размеры, ямб и хорей. Значительную роль в становлении русской силлабо-тоники играют метрические образцы западноевропейского, в первую очередь немецкого, стихосложения. В результате этих преобразований возникает русский классический литературный стих, при этом противопоставление прозы и стиха становится наиболее четким.

Данное противопоставление играет важную роль и в современных стиховедческих исследованиях. Еще в самом начале развития отечественной науки о стихе возникло представление о том, что

в ритмическом отношении проза однородна и в этом смысле может быть противопоставлена стиху как некий нейтральный языковой фон. Представление о том, что ритм прозы может быть противопоставлен стиху, связано с тем убеждением, что ритмическая структура прозаических текстов оказывается близкой естественному ритму языка и формам ритмико-синтаксического движения обычной речи. В современных исследованиях на основании данного противопоставления открывается возможность теоретического формирования (моделирования) так называемого «естественного» стиха на основе определенных языковых (прозаических) параметров и при условии работы того или иного механизма порождения стихотворного текста.

Ритм стиха и ритм прозы нередко противопоставляются в теории литературы «генетически» — как механизм речи может быть противопоставлен результату ее порождения. Если в стихе ритмическая закономерность выступает в качестве главного принципа развертывания речи, то в прозе ритмическое единство представляет собой результат этого процесса. Иначе говоря, ритм стиха в известной мере является исходной движущей силой, механизмом порождения речи, а ритм прозы — итогом такого процесса. Данное представление о природе и функции ритма стиха и прозы, на наш взгляд, небесспорно, однако в рамках определенной научной традиции оно может служить исходной гипотезой для изучения этих явлений [Гиршман, 1982: 280].

Работы отечественных стиховедов, как правило, опираются на кардинальное противопоставление ритма стиха и прозы. Стих изучается как бы на фоне языкового ритма, отраженного в художественной прозе (подробнее об этом см. в главах 5 и 6). Необходимо сказать, что одновременно с тенденцией разделять, в целом, стих и прозу, существует тенденция выделять прозу поэтов и отличать ее от прозы «чистых» прозаиков.

Надо сказать, что влияние стиха на прозу, особенно на прозу поэтов, отмечалось многими исследователями. Оно прослеживается как в стилистике [Виноградов, 1982], так и в ритмике. Многие исследователи утверждали, что проза поэта и проза «чистого» прозаика имеют существенные различия, особенно в области просодии. Однако степень этих расхождений до сих пор точно не определялась. Наиболее ярко об этом сказал Р. Якобсон в статье

«Заметки о прозе Пастернака»: «Проза поэта — не совсем то, что проза прозаика. И стихи прозаика — не то, что стихи поэта. Разница является с мгновенной очевидностью. Горец идет по равнине; ни заслонов, ни провалов на этой плоской поверхности не водится. Сделается ли его походка трогательно неуклюжей или обнаружит великолепную ловкость — заметно, что она для него неестественна. Она слишком похожа на шаг танцора; усилие очевидно. Вторично приобретенный язык, даже если он отточен до блеска, никогда не спутаешь с родным. Воможны, конечно, случаи подлинного, абсолютного билингвизма. Читая прозу Пушкина или Махи, Лермонтова или Гейне, Пастернака или Малларме, мы не можем удержаться от некоторого изумления перед тем, с каким совершенством овладели они вторым языком; в то же время от нас не ускользает странная звучность выговора и внутренняя конфигурация этого языка. Сверкающие обвалы с горных вершин поэзии рассыпаются по равнине прозы» [Якобсон, 1987: 324]. Якобсон также отмечал, что на «поэтичность» прозы часто накладывает отпечаток само время: «Есть проза поэтических эпох, литературных течений, идущих под знаком поэтической продукции, и она отличается от прозы литературных эпох и школ прозаической инспирации» [там же]. К прозе «поэтических эпох» Якобсон относил прозу В. Брюсова, А. Белого, В. Маяковского, В. Хлебникова, Б. Пастернака, М. Цветаевой и др.

Подобный взгляд не был оставлен без внимания современными стиховедами. Так, например, Ю. Б. Орлицкий, ссылаясь на Якобсона, выделяет прозу поэта, но отмечает, что «в современном понимании этого слова» такая проза характерна лишь для XX в. Проза Пушкина и Лермонтова представляет собой, по его мнению, исключение для XIX столетия [Орлицкий, 1992: 35]. Все дело в степени ритмизации текста, в его близости к стиху. Проза поэта как бы предполагает ритмизацию. Таким образом, выделяется так называемая ритмизованная и неритмизованная проза. Однако, на наш взгляд, проза поэта не обязательно должна быть ритмизована. Ведь очевидно, что проза А. Пушкина и М. Лермонтова, А. К. Толстого, Ф. Сологуба и Б. Пастернака является обычной неритмизованной прозой. Напротив, проза А. Белого, С. Есенина, М. Цветаевой — ритмизована. Ритмизованной может быть и проза у «чистых» прозаиков.

Надо сказать, что методы изучения прозы поэта достаточно разнообразны. В наиболее современных работах, посвященных данному вопросу, в том числе в работах автора настоящего сочинения, сложилось представление о том, что проза стихотворцев отражает развитие ритмики стиха: просодические изменения, происшедшие в процессе эволюции русского стихосложения, бессознательно проникают в ритмику прозы поэта [Казарцев, 1998; Kazartsev, 2015] (подробнее об этом см. в главе 7).

Думается, что XVIII в. в русской словесности был временем нарастающего разграничения стиха и прозы. Именно тогда стих и проза впервые выступают как две равновеликие и совершенно автономные стихии. Их четкое разграничение сохраняется практически в течение всего XIX в., но уже в конце его, а особенно в XX в., происходит постепенное размывание границ этих явлений. Надо сказать, что данный процесс и сейчас еще не окончен. И в начале XXI в. поэты, например, все больше и больше переходят от четких классических форм стиха к менее классическим, как бы уподобляя стих прозе. К этому невольно приводит переориентация версификации, ее отказ от метрических схем в пользу так называемого свободного стихосложения. Наблюдается и противоположное стремление приблизить прозу к стиху (см., например, прозу Б. Окуджавы или прозу В. Пелевина). Стих как будто все больше сближается с прозой, а проза, очевидно, со стихом, становясь все более и более ритмизованной.

Глава 2

Метрика и ритмика

2.1. Стихотворный метр и метрика

Метр (от древнегреческого μέτρον — единица измерения, критерий) — это одновременно и мера, и принцип организации стиха. Как правило, именно с помощью метра образуются и соизмеряются отрезки стихотворной речи. Стихотворный метр может быть сформирован на основе разных единиц языковой системы, но важнейшей и универсальной из них является слог. Метр представляет собой модель организации слоговой структуры стиха.

Среди различных определений данного явления, на наш взгляд, наиболее удачное принадлежит А. Н. Колмогорову: метр — «закономерность ритма, обладающая достаточной определенностью, чтобы вызывать 1) ожидание ее подтверждения в следующих стихах, 2) специфическое переживание «перебоя» при ее нарушении» [Колмогоров, 1963: 64; 2015: 37][1].

---

[1] Аналогичное определение метра вслед за Колмогоровым (с некоторыми уточнениями) было дано М. А. Красноперовой [Красноперова, 1996b: 481]. Ранее автор настоящей работы ссылался именно на него [Казарцев, 2015b: 20] и теперь рад случаю, благодаря указанию А. В. Прохорова, исправить эту неточность. В дальнейшем Колмогоров, продолжая работать над теорией метра, дал развернутый вариант приведенного здесь определения: «Метром будем называть любую закономерность ритма стиха, воспринимаемую достаточно отчетливо как дополнительное ограничение на естественное течение речи, не вытекающее из свойств языка, и притом закономерность достаточно общую и определенную, чтобы вызывать

а) ожидание ее продолжения в дальнейшем течении речи,

б) готовность ее расширения при появлении вариантов ритма, не укладывающихся в первоначально сложившееся представление о закономерности, но и не совсем ей чуждых,

в) специфическое ощущение ее очевидного нарушения как «перебоя» ритма,

г) при временном ее исчезновении ожидание возможного ее восстановления после некоторого перерыва» [Колмогоров, 2015: 246].

Следовательно, во-первых, метрическая закономерность создает ожидание определенным образом организованной структуры в каждом новом (последующем) стихе, а во-вторых, «обман ожидания» воспринимается как отступление от метра или как его нарушение. Например, если мы имеем последовательность, написанную 4-стопным ямбом, в которой четыре разных слова реализуют ударения во всех соответствующих позициях:

Встае́т заря́ во мгле́ холо́дной, —

то следующая за ней строка:

На ни́вах шу́м рабо́т умо́лк, —

написанная таким же размером и содержащая также четыре слова с соответствующим распределением ударений, воспринимается как вполне ожидаемая, она полностью поддерживает метрическую закономерность. Но стоит заменить первое трехсложное слово с ударением на втором слоге «на нивах» на такое же трехсложное, но с ударением на третьем слоге «на полях»:

На поля́х шу́м рабо́т умо́лк, —

как сразу же возникает ощущение перебоя, которое воспринимается как нарушение метра. Или, например, в следующих стихах:

С свое́й волчи́х*ою* голо́дной
Выхо́д*ит на* доро́гу во́лк;
Его́ почу́я, ко́нь доро́жный
Храпи́т, и пу́т*ник ос*торо́жный
Несе́тся в го́*ру во* ве́сь ду́х —

только в одной, а именно в третьей по счету, строке реализован четкий 4-ударный метр: «Его́ почу́я, ко́нь доро́жный». Первая, вторая и четвертая строки состоят только из трех слов, соответственно одно из «ожидаемых» метрических ударений отсутствует. В первой и четвертой строках отсутствует предпоследнее метрическое ударение, во второй — второе. Отсутствие метрического ударения мы воспринимаем, но перебоя в этих строках не ощущаем (такого, как в строке «**На поля́х** шу́м рабо́т умо́лк»). Таким образом, в данном случае пропуск метрического

ударения не приводит к нарушению метра. Любопытна последняя строка в этом отрывке, в которой присутствуют все четыре слова: «Несе́тся | в го́ру | во ве́сь | ду́х», однако слово «во весь» создает неметрическое ударение, которое воспринимается как своего рода перебой. Этот перебой — довольно редкий для русского стиха — не случаен, и вероятно, Пушкин прибегнул к нему как к художественному приему: в результате при чтении возникает определенное затруднение — ритмическая организация стиха расходится с метром. Это «затруднение» в известной степени связано с семантикой строки, оно как бы ритмически передает трудность быстрого подъема в гору, которую испытывает «путник осторожный».

В данном случае возникает своего рода переакцентуация (shift accent): ударение ритмического (фонетического) слова[2] попадает на метрически слабую позицию, а его безударная часть — на сильную (подробнее об этом см. ниже). Из сказанного ясно, что перебоем, или нарушением, метра следует считать не отсутствие метрического ударения, а появление неметрического акцента.

Стихотворный метр может иметь различную структуру. В силлабо-тонической поэзии, распространенной у ряда народов Европы, взявших за образец античный стих и переработавших его в новую слогоударную форму, имеются так называемые классические метры: ямбы, хореи, дактили, амфибрахии, анапесты и др. В их основе лежит периодическое чередование сильных и слабых мест в пределах стихотворного ряда. В международных публикациях приняты следующие обозначения: сильное место, или сильная позиция, обозначается как «strong position» символом «S», а слабое место, или слабая позиция, — как «weak position» символом «W». Далее для краткости мы будем использовать терминологию, восходящую к международному стандарту: S-позиция и W-позиция. В метрике период, объединенный одной S-позицией, называется стопой. Такие периоды могут иметь следующий вид:

[2] Ритмическим, или фонетическим, словом называется комплекс слогов, объединенный одним главным ударением: *поговори́м*, *во двора́х*, *он прие́хал*, *the táble*, *er síeht es*, *Mȧ̊dchenzìmmer* и др.

S W
W S
S W W
W S W
W W S и т. д.

В современных исследованиях термин «стопа», как правило, избегается как нерелевантный для метра. Вместо этого говорят о чередовании сильных и слабых позиций. Однако само слово «стопа» продолжает употребляться произвольно в том или ином контексте. Видимо, несмотря на имеющиеся противоречия, данное понятие является важным, генетически связанным с историей метра у разных европейских народов — поэтому от него не так-то просто отказаться[3].

В тексте различие между S-позицией и W-позицией проявляется количественно: отличие между этими позициями выражается прежде всего в том, что (в системах стихосложения, основанных на противопоставлении ударных и безударных слогов) на S-позиции ударение попадает достаточно часто, а на W-позиции — достаточно редко. Иными словами, отличие между сильной и слабой позицией носит статистический характер. Часто ударяемая позиция в стихе является, как правило, сильной, а редко ударяемая — слабой.

Рассмотрим следующие три отрывка, написанные 4-стопным ямбом:

1. Лицé своé скрывáет дéнь,
Поля́ покры́ла мрáчна нóчь,
Взошлá на гóры чéрна тéнь,
Лучи́ от нáс склони́лись прóчь.
Откры́лась бéздна звéзд полнá;
Звездáм числá нет, бéздне днá.

(М. В. Ломоносов)

2. Шары́ чугýнные повсю́ду
Меж ни́ми пры́гают, разя́т,
Прáх рóют и в крови́ шипя́т.

[3] В некоторых современных исследованиях по теории стиха делаются настойчивые попытки реставрации термина «стопа» [Fabb, Halle, 2008].

Шве́д, ру́сский — ко́лет, ру́бит, ре́жет.
Бо́й бараба́нный, кли́ки, скре́жет,
Гро́м пу́шек, то́пот, ржа́нье, сто́н,
И сме́рть и а́д со все́х сторо́н.

(А. С. Пушкин)

3. Оне́гин, до́брый мо́й прия́тель,
Роди́лся н*а* брега́х Невы́,
Где, мо́жет бы́ть, роди́лись вы́,
Или блиста́ли, мо́й чита́тель.
Там не́когда гуля́л и я́,
Но вре́ден се́вер для меня́.

(А. С. Пушкин)

В первом отрывке нет ни одного отступления от метра, все S-позиции реализованы (ударны), а все W-позиции — безударны. Некоторое ритмическое разнообразие вносит смена словораздельной конфигурации в предпоследней строке: «Открылась бездна звезд полна». Здесь слово «открылась», создающее словораздел после третьего безударного слога, несколько меняет инерцию предыдущих строк, где первый словораздел приходится после второго, ударного слога.

Во втором отрывке встречаются довольно сильные отступления от метра в начале ямбических строк, где в четырех строках подряд — в третьей, четвертой, пятой и шестой — начальные слабые позиции ударны. В третьей и четвертой строках появление внеметрического ударения приводит к замене первой стопы спондеем, а в пятой строке начальная стопа заменена хориямбом.

В третьем отрывке только первая и третья строки реализуют полноударный ямб. В остальных — ямбические стопы заменены пиррихиями. Пиррихием (πυρρίχιος) в греческом стихосложении называли стопу, состоящую из двух кратких слогов. В русском стиховедении в качестве пиррихия рассматривают стопу из двух безударных слогов, замещающую ямбические или хореические стопы[4].

[4] В связи с отказом современного стиховедения от теории стоп отпадает и понятие «пиррихий».

Надо сказать, что, как правило, в ямбе или хорее при замене стопы пиррихием сильная позиция не исчезает, ее «статус» продолжает поддерживаться тем, что соседние слабые позиции ударяются все-таки значительно реже или не ударяются вообще.

Сильная и слабая позиции могут иметь и качественные отличия. Однако в основном эти отличия носят не универсальный, а национальный характер. В немецком стихе допускается употребление побочного словесного ударения на W-позиции, однако в данной позиции запрещено употребление главного ударения; классические образцы немецкого и русского ямба практически не допускают переакцентуации, в то время как, например, в английском стихе переакцентуация разрешена.

Переакцентуацией будем называть анакластическое (неметрическое) употребление словесного ударения, когда оно занимает метрически слабую позицию, причем на метрически сильной позиции находится безударный слог. Появление переакцентуации в русском стихе создает ощущение перебоя:

Так север, укротясь, впоследни восстенал.
По **уста́лым** валам понт пену расстилал;

WS W S WS W SWS WS

или:

К лицу Святителя для вредного раздора,
Скрывая **крамо́лу** под именем собора.

WSW S W S W S W S WSW

Подобные случаи переакцентуации в русском ямбе чрезвычайно редки. Надо сказать, что данные примеры взяты из поэмы «Петр Великий», неоконченного и неопубликованного при жизни сочинения Ломоносова. Однако в английском стихе такое употребление неметрического ударения достаточно распространено, как, например, у Дж. Донна:

I had no suit there, nor new suit to show,
Yet went to Court; but *as* **Gláze** which did go…

W S W S WS W S W S

Несмотря на общую ямбическую тенденцию английского классического стиха, в нем, как правило, нередко обнаруживаются случаи речевого употребления, которые с точки зрения строгой метрики вызывают протест. Однако английский стих взял их на вооружение и при этом по-своему хорошо справился с задачей сохранения метра. Английский ямб оказался как бы метрически более вариативным, чем русский или немецкий. Если в русском стихе основным средством взаимодействия метра и языка стал пиррихий, а в немецком наряду с пиррихиями (которых там не так много) таким средством является относительная акцентная выделенность слога, то в английской поэзии одним из характерных средств подобного взаимодействия можно считать переакцентуацию.

Акцентное противопоставление слогов — не единственный возможный принцип метрической организации стихотворного текста. Известно, что античный или, например, древнеарабский стих основывались на противопоставлении долгих и кратких слогов, то есть основополагающим был квантитативный принцип организации метра. Долгота и краткость присутствуют также в германских и в некоторых славянских языках, однако для организации стихосложения в этих случаях был использован иной критерий: ударность/безударность (большая/меньшая акцентная выделенность) слога.

Конечно, наряду с метром имеются и другие, неметрические принципы членения и соизмерения стихов. Существуют также разные формы отклонения от метризованного текста. Наиболее выраженной из них является свободный стих, или верлибр.

В зависимости от того, какой конструктивный признак положен в основу соизмерения стихов, то есть какие единицы языка служат базой для формирования метра, различаются системы стихосложения. В целом для славянского и германского стиха актуальны три системы: силлабическая, силлабо-тоническая и тоническая.

В чисто силлабической версификации стихотворные строки соизмеряются по числу входящих в них слогов; таким образом, в классическом случае данного типа стихосложения все стихи имеют одинаковый слоговой объем, как, например, в русском 13-сложнике:

Уме недозрелый, плод недолгой науки!
Покойся, не понуждай к труду мои руки:
Не писав летящи дни века проводити
Можно, и славу достать, хоть творцом не слыти.
Ведут к ней нетрудные в наш век пути многи,
На которых смелые не запнутся ноги;
Всех неприятнее тот, что босы проклали
Девять сестр. Многи на нем силу потеряли…

(А. Кантемир)

Или в польском 11-сложнике (отрывок из поэмы «Дзяды»):

Lecz Piotr na własnej ziemi stać nie może,
W ojczyźnie jemu nie dosyć przestronne,
Po grunt dla niego posłano za morze.
Posłano wyrwać z finlandzkich nadbrzeży
Wzgórek granitu; ten na Pani słowo
Płynie po morzu i po lądzie bieży,
I w mieście pada na wznak przed carową.

(А. Мицкевич)

В силлабо-тонической системе стихосложения в основу соизмерения положено акцентное противопоставление слогов. Силлабо-тонические стихи организованы так, что сильные слоги не меняют своих позиций в последовательности строк, а количество слабых слогов между соседними сильными остается постоянным:

Т**е**рек в**о**ет, д**и**к и зл**о**бен,
М**е**ж ут**е**сист**ы**х гром**а**д,
Б**у**ре пл**а**ч его́ под**о**бен,
Сл**е**зы бр**ы**згами лет**я**т.

(М. Ю. Лермонтов)

Man kl**á**gt, die g**ó**ldne Z**é**it sei l**ä**ngst verschw**ú**nden,
Wo D**í**chterglu**t**h nach d**e**m Ol**ý**mp getr**á**chtet;
Und, d**á** Gel**é**hrte d**a**s Gen**í**e gep**á**chtet,
Wird w**á**hre D**í**chtkunst s**é**lten n**ó**ch gef**ú**nden.

(Г. Янике)

В тонической системе в основу соизмерения положено слово, которое понимается как акцентный комплекс, объединенный одним ударением. Колебание безударных (слабых) слогов между ударениями происходит достаточно свободно. Из-за этого исчезает противопоставление S- и W-позиций. Стихи соизмеряются, например, по количеству акцентных вершин. Рассмотрим отрывок, написанный чистой тоникой (акцентным стихом):

Вашу мысль,
мечтающую на размягчённом мозгу,
как выжиревший лакей на засаленной кушетке,
буду дразнить об окровавленный сердца лоскут:
досыта изъиздеваюсь, нахальный и едкий.

(В. Маяковский)

В этом примере в каждом стихе по четыре акцентные комплекса, которые можно выделить следующим образом:

Вашу мы́сль, | мечта́ющую | на размягчённом | мозгу́,
как вы́жиревший | лаке́й | на заса́ленной | куше́тке,
буду дразни́ть | об окрова́вленный | се́рдца | лоску́т:
до́сыта | изъиздева́юсь, | наха́льный | и е́дкий.

В европейском стихе XIX–XX вв. получают распространение формы стихосложения, имеющие структуру, которую можно охарактеризовать как *промежуточную* между силлабо-тоникой и чистой тоникой, когда количество ударных, или сильных, позиций (иктов) в стихе постоянно, а число слабых непостоянно, но ограничено. Основными формами такого стиха являются дольник и тактовик (в русской терминологии).

Дольник, или паузник, — вид стиха, где строки соизмеряются по числу сильных позиций, а количество слабых позиций (слогов) колеблется от 2 до 0.

Дней бык пег. (0; 0)
Медленна лет арба. (2; 1)
Наш (0) бог (0) бег. (0; 0)
Сердце наш барабан. (1; 2)

(В. Маяковский)

В зависимости от числа ударений в стихе различают в основном 2-, 3- и 4-ударный дольник. Вот пример 4-ударного дольника А. Блока:

Де**в**ушка пе**л**а в церк**о**вном х**о**ре
О вс**е**х уст**а**лых в чуж**о**м кра**ю**,
О вс**е**х кораблях, уш**е**дших в м**о**ре,
О вс**е**х, заб**ы**вших р**а**дость св**ю**.

Дольник пришел в русский стих, очевидно, под влиянием немецкой поэзии. Вот классический образец немецкого 3-ударного дольника:

Ich w**é**iß nicht, was s**ó**ll es bed**é**uten,
Daß **í**ch so tr**á**urig b**í**n,
Ein Mär**c**hen aus **ú**ralten Z**é**iten,
Das k**ó**mmt mir n**í**cht aus dem S**í**nn.
Die L**ú**ft ist k**ü**hl und es d**ú**nkelt,
Und r**ú**hig fl**í**eßt der Rh**é**in;
Der G**í**pfel des B**é**rges f**ú**nkelt,
Im **Á**bends**ó**nnensch**é**in.

(Г. Гейне)

С точки зрения ритмики интересна последняя строка этого отрывка. В ней все три ударения входят в состав одного слова, придуманного Гейне, в котором главное и самое сильное ударение приходится на начальный слог, второе по силе ударение реализуется на последнем слоге, а посередине находится самое слабое ударение. Такая ситуация вполне характерна для немецкого стихосложения, где, как мы видим, метрические позиции могут быть реализованы ударениями различной силы. Разная степень акцентной выделенности слога в условии S-позиции является важным фактором формирования ритмического облика немецкого стиха.

В целом дольник, и тонический стих вообще, характерен для языков, в которых ударение достаточно свободно и при этом связано со смыслом. Поэтому данный тип стиха часто встречается как в русской, так и в немецкой поэзии.

Следует различать целый ряд модификаций дольника, например, по типам междуударного интервала. Если в стихе допускаются

строки с интервалом в 3 слога, такой стих в русской стиховедческой традиции называют тактовиком. Тактовик представляет собой стихотворный размер, допускающий интервал между ударениями в пределах от 1 до 3 слогов. Этот размер часто встречается в русском литературном стихе как форма, имитирующая тонику народного стихосложения (например, в «Сказке о рыбаке и рыбке» А. С. Пушкина). Надо сказать, в чисто тоническом, акцентном стихе междуударный интервал не ограничен — в дольнике и тактовике он ограничен, но не постоянен.

Итак, мы рассказали об основных принципах, лежащих в основе соизмерения стихотворных строк. Эти принципы представляют собой метр, а наука, которая занимается их изучением, называется метрикой. В зарубежном стиховедении слово «метрика» часто синонимично понятию «стиховедение», то есть тождественно понятию «наука о стихе». Метонимическое употребление этого слова в данном случае возможно потому, что западноевропейские и американские стиховеды до сих пор занимались прежде всего метрикой, то есть метрической организацией стиха. Исследование ритмики находилось в ведении просодии. В зарубежной науке объединение задач метрики и просодии при исследовании стиха произошло сравнительно недавно и привело к формированию современного западноевропейского, а затем и американского стиховедения (подробнее об этом см. в главе 5).

Ключевой вопрос стиховедения — вопрос об отношении метра и языка. Всякая система стихосложения опирается на те или иные языковые средства, которые обусловливают ее тип, структуру и допустимые принципы реализации метра. Часто в одинаковых системах стихосложения могут быть приняты различные способы взаимодействия языка с метром и узаконены разные средства отступления от метрической схемы.

2.2. Стихотворный ритм и ритмика

Стихотворный ритм часто понимается как явление вторичное, производное, как результат взаимодействия метра и языка. С точки зрения синхронного состояния такой подход может быть оправдан, по крайней мере для метрического стихосложения. Однако

если поставить вопрос о первичности метра и ритма хотя бы в историческом плане, ответ на него безусловно будет дан в пользу ритма.

Многие исследователи видели именно в ритме генетическую природу стиха. А. Н. Веселовский считал, что нельзя построить генетическое определение поэзии без ритма. Его историческое значение Веселовский видел в протоформе, в синкретической ячейке, из которой развились поэзия и некоторые другие искусства. Ученый полагал, что данная протоформа представляла собой сочетание ритмических движений и музыкального ритма с элементами слова. Руководящая роль при этом выпадала именно на долю ритма: ритм нормировал мелодию и способствовал развитию на ее основе поэтического текста. Слово по отношению к ритму играло подчиненную роль [Веселовский, 1989].

В целом ритм понимался Веселовским как концентрация психофизической энергии. Исследователь считал, что поэзия происходит из взаимодействия ритма психофизического действия и ритма языкового (словесного) [там же]. В этом понимании ритм безусловно первичен. Но не только в историческом, а и в синхроническом плане вопрос о первичности ритма может быть весьма актуален, особенно если рассматривать его в контексте исследований процесса порождения стихотворного текста.

Можно представить, что взаимодействие языка и ритма, имеющего психофизическую природу, лежит в основе становления стиха не только в историческом смысле, но и при рождении любого стиха. Действительно, что первично в процессе создания стихотворного произведения: метр или ритм? Что в большей степени обусловливает действие механизма его формирования: ритмический посыл или метрическое задание?

Андрей Белый, родоначальник теории ритма в отечественном стиховедении, считал, что поэтический ритм есть «конденсация глубочайшего бытия, определяющего сознание поэта». Глубокое понимание ритма Белым, на наш взгляд, коррелирует с пониманием значения этого явления в работах Веселовского. Белый представлял ритм в его первородном смысле, он видел в нем саму суть поэзии. Им было дано множество определений поэтического рит-

ма, которые носили уже не исторический, как у Веселовского, а синхронический характер: «Под ритмом стихотворения, — писал Белый, — мы разумеем симметрию в отступлении от метра, то есть некоторое сложное единообразие отступлений» [Белый, 1910: 396]. Именно Белый впервые предложил метод формального исследования данной «симметрии». Его метод был построен на основе интерпретации своеобразных геометрических фигур, образованных в результате соединения линиями точек, в которых располагаются отступления от метра, выраженные пропуском метрического ударения:

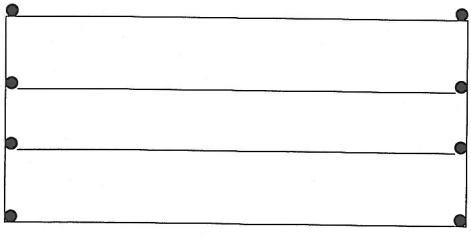
Ложатся сумрачн***ы***е тени
Октябрьских ранних в***е***черов —
И сад темнеет к***а***к дубрава.

(Ф. Тютчев)

прямая

Ты н***е***заметно пр***о***ходила,
Ты н***е*** сияла ***и*** не жгла,
Как н***е***зажженно***е*** кадило
Благ***о***ухать ты н***е*** могла…

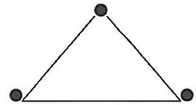
(Ф. Сологуб)



лестница

Не ангел л***и*** с забытым другом
Вновь п***о***видаться з***а***хотел…

(М. Лермонтов)



крышка

Следует сказать, что в развитии отечественного стиховедения большую роль сыграла полемика В. М. Жирмунского и Андрея Белого, и в частности критика метода Белого, высказанная Жирмунским. В рамках этой полемики возникло теоретическое осмысление того, что такое стихотворный ритм. В результате Жирмунским было сформулировано следующее определение: «Ритм есть реальное чередование ударений в стихе, возникающее в результате взаимодействия идеального метрического закона и естественных фонетических свойств данного речевого материала» [Жирмунский, 1975: 7]. Определение Жирмунского, считающееся классическим, представляет ритм как производное — результат взаимодействия метра и языка. В данном случае, как мы видим, ритм вторичен. Если же понимать данное явление как генетическую основу поэзии, то очевидно, что как в историческом, так и в синхроническом плане не ритм будет производной от метра, а метр от ритма. В этом смысле метр можно представить как результат длительного накопления устойчивых, повторяющихся ритмических структур. Иными словами, метр есть «окостенение ритма». Но и в синхроническом плане, в условиях метрически организованного стиха, наверное, все-таки не следует считать, что ритм всегда играет подчиненную роль по отношению к метру. Ведь и в этом случае ритм не утрачивает свои исконные функции в организации стиха. Не случайно современные исследователи все больше внимания уделяют изучению стихотворного ритма и его первородной роли в создании поэтического текста. Например, исследования, выполненные М. А. Красноперовой и ее школой, направленные на анализ глубинных процессов формирования стиха на основе его ритмики, выявляют семантические предрасположенности ритмических структур

в метрически организованных текстах. При этом особое значение приобретает изучение роли ритма в процессе предречевого (довербального) оформления стиха. Таким образом, и в плане синхронии вопрос о первичности ритма имеет особый смысл.

Принципы и структура ритмической организации стиха находятся в ведении ритмики, которая наиболее полно изучалась в рамках так называемого дескриптивного стиховедения (подробнее об этом см. в главе 5). В большинстве систем стихосложения, с которыми мы будем иметь дело, в область ритмики входит изучение слогоударных вариантов ритмических строк. Ритмическая структура строки или всего текста представлена, как правило, не только последовательностью ударных и безударных слогов, но и словораздельными конфигурациями. Следует подчеркнуть, что ритм словоразделов наряду с ритмом ударений играет важную роль в формировании ритмического облика стиха. Рассмотрим следующий отрывок:

Среди игры, среди забавы,
Среди благополучных дней,
Среди богатства, чести, славы
И в полной радости своей,
Что всё сие, как дым, преходит,
Природа к смерти нас приводит,
Воспоминай, о человек!
Умрешь, хоть смерти ненавидишь,
И всё, что ты теперь ни видишь,
Исчезнет от тебя навек.

(А. Сумароков)

Его ритмическая структура выглядит следующим образом:

1) ◡ ◢|◡ ◢|◡ ◢|◡ ◢ ◡|
2) ◡ ◢|◡—◡ ◢ ◡|◢|
3) ◡ ◢|◡ ◢ ◡|◢ ◡|◢ ◡|
4) ◡ ◢ ◡|◢ ◡—|◡ ◢|
5) ◡ ◢|◡ ◢|◡ ◢|◡ ◢ ◡|
6) ◡ ◢ ◡|◢ ◡|◢|◡ ◢ ◡|
7) ◡ —◡ ◢|◡—◡ ◢|

8) ◡ ◿|◡ ◿ ◡|–◡ ◿ ◡|
9) ◡ ◿|◡ ◿|◡ ◿|◡ ◿ ◡|
10) ◡ ◿ ◡|–◡ ◿|◡ ◿|

Такой схемой может быть описана ритмика любого стихотворного произведения, в котором есть метр: «◡» — W-позиция, «–» — S-позиция; «◿» — ударная S-позиция. Знак «|» обозначает границу словораздела.

Данная схема показывает, что метрическая модель 4-стопного ямба в русском стихе может быть осуществлена по-разному. Из десяти строк приведенного отрывка только четыре — первая, третья, пятая и шестая — реализуют полноударный ямб. Остальные шесть содержат пиррихии, причем в пяти из них по одной безударной S-позиции, а еще в одной строке, седьмой, две безударных. Вот эта строка:

Воспоминай, о человек! ◡ –◡ ◿|◡–◡ ◿|

Она воспринимается особым образом после двух полноударных строк:

Что всё сие, как дым, преходит ◡ ◿|◡ ◿|◡ ◿|◡ ◿ ◡|

Природа к смерти нас приводит ◡ ◿ ◡|◿ ◡|◿|◡ ◿ ◡|

Заметно, что достаточно резкий сдвиг первого словораздела и первого ударения вправо в седьмой строке по сравнению с предыдущими строками, а также отсутствие в ней ударения сразу же на двух иктах дополняют эмоциональную окраску содержащейся здесь фразы «Воспоминай, о человек!» и создают ощущение особой семантической выделенности данного фрагмента.

На этом примере видно, что при восприятии стихотворного произведения имеет значение не только соотнесение ритмической строки с метрической структурой стиха; не менее важную роль играет взаимодействие строки с предшествующим ритмическим контекстом. Сознание человека связывает определенный ритмический отрывок с более ранним состоянием стиха, а потом соотносит его с метрической моделью. В результате возникает цепь ощущений, создаваемая, с одной стороны, взаимодействием метра

и языка, с другой — взаимодействием каждой новой ритмической структуры с предшествующими ей структурами.

Определение стихотворного ритма как последовательности ощущений было развито М. А. Красноперовой на основе созданной ею модели порождения и восприятия ритмической структуры стихотворного текста (об этой модели более подробно будет рассказано в главе 8). В рамках предложенной Красноперовой концепции ритмом названа «последовательность ощущений, возникающая как синхронное отражение возобновляемого и прерываемого в каждой ритмической строке процесса ее взаимодействия с метром и с коррелятом предшествующих ритмических строк» [Красноперова, 1996 б]. Отсюда следует, что предшествующий ритмический контекст является весьма важным фактором, влияющим на процесс формирования и восприятия стиха.

Глава 3

История взаимодействия русского и славянского стиха

История развития славянской метрики подробно описана М. Л. Гаспаровым в монографии «Очерк истории европейского стиха» [Гаспаров, 2003] (см. § 5–8; 53–56; 59–62). В основном, следуя логике этой работы, мы остановимся лишь на главных моментах эволюции славянской версификации; рассмотрим также взаимоотношение некоторых ее разновидностей с русским стихом.

Как известно, древнеславянский стих восходит к общеиндоевропейскому силлабическому безрифменному стиху. Рифмованные стихи, особенно стихи, заканчивающиеся на рифму, появились у славян довольно поздно, причем прежде всего в поэзии западных славян, где они сформировались, видимо, под влиянием позднейшей западноевропейской традиции. В свою очередь под влиянием западнославянских образцов рифма проникла в украинскую поэзию. При этом у некоторых славянских народов, например в русской поэзии и у южных славян, рифмованный стих так и не прижился.

От общеиндоевропейского силлабического стиха древнеславянский стих унаследовал короткий 8-сложник и две разновидности долгого стиха — 10- или 12-сложник [там же, 2003: 18]. Общеславянский стих унаследовал от праиндоевропейской силлабики также квантитативное окончание: предпоследний слог строки всегда долгий, а предшествующий ему — обязательно краткий. Это была основа для метрического расподобления (диссимиляции) слогов от конца строки к ее началу. Принцип диссимиляции (акцентной или квантитативной), очевидно, является важным структурным принципом организации стиха, что, как мы увидим ниже, проявляется не только в метрике. В общеславянском стихе окончание каждого полустишия закрепляется

зевгмой — перед цезурой и в конце стиха не допускается употребление односложного слова [там же: 21].

Н. С. Трубецкой высказал предположение о том, что исчезновение противопоставления долгих и кратких слогов в славянских языках («падение редуцированных») привело к нарушению равносложности стихотворных строк и к утрате квантитативной концовки.

Так, например, у западных славян структура исконного народного силлабического стиха полностью утратилась. Вместе с ней исчез и эпический стих. У восточных славян на смену силлабике пришла чистая тоника. Сохранить праславянскую форму силлабического стиха в народной поэзии удалось только южным славянам.

Формы исконной силлабики лучше всего сохранились у болгар (8-сложник) и у сербов (10-сложник). Сербский стих, в отличие от болгарского, сохранил противопоставление слогов по долготе–краткости, а следовательно, сохранил и квантитативную концовку. Здесь так же, как и в праиндоевропейском стихе, на предпоследнем слоге предпочитается долгота. Однако и короткий, и долгий силлабический стих у южных славян в значительной мере тонизировался. В болгарском 8-сложнике появилась ямбическая тенденция, а в сербском 10-сложнике — хореическая [Гаспаров, 2003: 21, 22].

Эволюция славянской метрики происходила под влиянием развития языка. Стих славянских народов искал опору в меняющихся языковых условиях. Так, например, наличие фиксированного ударения не позволило польскому и чешскому стиху стать тоническим, а предпосылкой появления тоники в древнерусском стихе стало относительно свободное и при этом смыслоразличительное ударение. По этой причине на древнерусском материале произошло замещение квантитативного окончания строки тоническим — долгий предконечный слог был замещен обязательным ударным слогом. Окончание стиха при этом удлинилось и из «ямбического» превратилось в дактилическое. Дактилические окончания (иногда со сверхсхемным ударением на последнем слоге) стали характерной приметой русского народного стихосложения[1]:

[1] В русском народном стихе ямбическое (женское) окончание тоже встречается, но значительно реже, чем дактилическое.

Как во сто́льном го́роде во Ки́еве,
Как у ла́скового кня́зя у Влади́мира,
Заводи́лся у кня́зя почéстный пир.

В этих отрывках прослеживается хореический ритм, особенно в первом, где строки завершаются дактилическим окончанием; во втором отрывке в последних двух строках к дактилическому ритму добавляются сверхсхемные ударения на последнем слоге строки. Хореический ритм ударений, появляющийся в сербской народной силлабике, стал впоследствии характерной особенностью русского народного стиха.

В северных русских былинах силлабика в значительной мере переходит в силлабо-тонику с хореической альтернацией. Ведущий специалист по русскому народному стиху американский славист Дж. Бейли смог обнаружить и доказать с помощью статистических методов наличие хорея в русском народном стихе, особенно в былинах [Bailey, 1993]. М. А. Красноперовой удалось вывести происхождение народных хореев из языковой ритмики [Красноперова, 2003: 18]. Однако статистические исследования народного славянского стиха проводились в основном на материале того или иного отдельно взятого стихосложения. Сравнительных исследований в этой области практически нет. Такое исследование ждет своего часа — оно позволит пролить свет на историю развития славянской версификации, прежде всего на эволюцию ее ритмики.

Известно, что восточнославянский речитативный стих был тоническим с четкой силлабо-тонической тенденцией. Очевидно, впоследствии хореическая альтернация русских былин стала одним из важнейших источников силлаботонизации литературного стиха. Если на русском Севере в народном стихе складывается хореическая тенденция, то в южнорусской и украинской поэзии образуется тоническая структура. Существует гипотеза, что метрика русских былин была заимствована украинскими думами, но в результате расшатывания превратилась в чистую тонику. В то же время метрика украинских дум имеет свою специфику, проявляющуюся в свободе сочетания различных типов окончаний стиха и в существенно большем колебании междуиктного интервала [Гаспаров, 2003: 26].

В русском неречитативном (песенном) стихе происходит возврат к силлабике, хотя этот возврат не был полным: равносложность строки сохраняется далеко не везде. В западнославянских языках, наоборот, преобладает четкая равносложная силлабика. Вероятно, лингвистический фактор проявился и в этом случае: как в польском, так и в чешском стихе безударные слоги мало редуцируются; из-за этого их легче воспринимать, что существенно облегчает процесс соизмерения строк. М. Л. Гаспаров показал, что культурные особенности западных славян помогли им сформировать новую силлабику: «Западнославянская культура входила в орбиту католической латиноязычной европейской культуры, а здесь господствовала четкая <…> силлабика. Именно на скрещении этих двух силлабических традиций, исконной славянской и заемной латинской, сложились основные песенные размеры польской и чешской народной поэзии» [там же: 29–30].

Очевидно, как говорилось ранее, рифма, отсутствовавшая в исконных формах славянского стиха, попала к славянам также под влиянием латинской поэзии. Прежде всего она появляется у западных славян, а затем, благодаря польскому влиянию, в украинских народных песнях, позднее — в русской книжной силлабике. Единственный вид славянского стиха, в котором рифма встречается в его исконных формах, это говорной стих, стих пословиц и некоторых обрядовых форм, заклинаний, заговоров:

Аз да буки избавят ли от муки.

Каковы сами, таковы и сани.

Это образцы чисто тонического и при этом рифмованного стиха. Надо сказать, что специалисты до сих пор не могут найти достаточно ясного объяснения его происхождения. Малые формы говорного стиха встречаются у многих народов Европы. Данный тип стихосложения был впервые выделен в рамках немецкой просодической школы в XIX в.

Литературный стих у славянских народов — как у южных и восточных, так и у западных — развился не из народного стиха, а был сформирован под влиянием иностранных источников.

Значительную роль в его развитии сыграл византийский молитвословный стих [там же: 169]. В IX–XII вв. под влиянием церковных

византийских образцов на основе старославянского и древнеболгарского языков складывается силлабическая книжная поэзия. У этого стихосложения была определенная функция: оно предназначалось для церковной службы и полностью имитировало византийскую антифонную силлабику.

Р. Якобсон реконструировал некоторые образцы старославянских силлабических литургических текстов, построенных по принципу сохранения меры в каждой паре строк. Молитвословный стих развивался в православной литургической поэзии в Болгарии, Сербии и на Руси, но после падения редуцированных этот стих сделался неравносложным и воспринимался скорее как свободный, а не как силлабический. Попытки искусственного сохранения равносложности с помощью воспроизведения еров не имели успеха [Гаспаров, 2003: 170–171]. В измененном виде неравносложный молитвословный стих сохраняется в южно- и восточнославянской богослужебной традиции и по сей день.

У западных славян книжный стих был силлабическим, но источник у него другой — латинская средневековая силлабика. Наиболее ранние из сохранившихся памятников литературной силлабики — чешские хореизированные 8-сложники конца XIII — начала XIV в. Чешский язык с его фиксированным ударением в начале слова способствовал не только сохранению, но и развитию хореического ритма на основе заимствованного из латинского стиха силлабического 8-сложника.

В чешском языке сохранилось противопоставление слогов по долготе и краткости, поэтому некоторые поэты в начале раннего Нового времени пытались создать на чешском материале подобие античного квантитативного стиха. Эти эксперименты продолжались довольно долго, вплоть до влияния немецкой силлабо-тоники в конце XVIII в. [Гаспаров, 2003: 171–174].

Наиболее ранние польские памятники книжной силлабики относятся к XIV в. На польский стих оказывала влияние, с одной стороны, латинская поэзия, с другой — более ранний чешский стих. При этом основным размером, как и в чешской поэзии, здесь был короткий 8-сложник. Как правило, этот стих имел женскую (ямбическую) концовку, так как в польском ударение всегда приходится на предпоследний слог. Появление ударения на последнем слоге за счет употребления в этой позиции односложного слова

приводило к безударной рифме. Однако ранняя польская силлабика не была такой выдержанной, как чешская. Здесь образовался так называмый мнимый силлабизм, когда слоговой объем стиха колебался от семи до девяти слогов.

В эпоху Ренессанса польский стих перенимает из латинской поэзии долгие размеры: 11-сложник (5 + 6) и 13-сложник (7 + 6). Эти размеры употребляются без метрических отступлений. По мнению Гаспарова, польский 11-сложник (5ж + 6ж) развился из латинского 12-сложника (5ж + 7д) в результате укорачивания конца, а 13-сложник (7ж + 6ж) развился из латинского вагантского 13-сложника (7д + 6ж) в результате переакцентуации: первое предцезурное полустишие превратилось из 7д в 7ж [Гаспаров, 2003: 174–178].

В конце XVI — начале XVII в. под влиянием польского стиха литературная силлабика распространяется на Украине и в Белоруссии, а затем и в России. Однако в русской поэзии основой книжной версификации XVII в. служили собственные источники: молитвословный, говорной и песенный стих. Тем не менее для укрепления русской силлабики решающим было польское влияние, воспринятое во второй половине XVII в. через творчество белорусского поэта Симеона Полоцкого. Полоцкий привнес в русский стих польскую силлабику, короткий 8-сложник и два долгих размера: 11-сложник и 13-сложник. Вместе с «польскими» размерами в русский стих приходит строгая рифма. Формируется светский литературный стих (вирши). Традиция русской рифмованной силлабики, сформированная Полоцким и продолженная его последователями, имела успех и обеспечила развитие литературного стиха вплоть до силлабо-тонической реформы XVIII в.

К проблеме становления отечественной силлабо-тонической версификации обращались многие исследователи. Особое значение для решения данной проблемы имеют работы К. Ф. Тарановского и В. М. Жирмунского. В них был поставлен вопрос о *национальном* или же *иностранном* (немецком) характере ритмики первых образцов русского ямба. Приоритетную роль немецкого влияния отстаивали К. Ф. Тарановский и М. Л. Гаспаров. Идея преимущества национальных источников развивалась В. М. Жирмунским, Л. И. Тимофеевым и др.

Надо сказать, что комплекс условий появления новой системы стихосложения достаточно широк. Традиционно рассматриваются две его составляющие, а именно *условия языка* и *условия культуры*. Существует предположение о том, что силлабо-тонический стих лучше соответствует свойствам русского языка, чем его предшественник — силлабический: по этой причине в заимствованном, якобы навязанном русскому стихосложению силлабическом стихе постепенно шел процесс тонизации, приведший к появлению силлабо-тоники. Данная гипотеза предложена в работах Л. И. Тимофеева, посвященных изучению русского 13-сложника: «К началу XVIII века процесс тонизации стиха настолько обострился, что позволил Тредиаковскому выделить первую нечетную хореическую систему в 13-сложнике, которая явилась началом силлабо-тоники как таковой. С другой стороны, четная ямбическая каденция 13-сложника… создавала традицию для ямба… на эту традицию и опирался Ломоносов» [Тимофеев, 1958: 327–328].

Предложенная Тимофеевым гипотеза отвергается в исследовании Гаспарова: на основании глубокого анализа ритмики русского 13-сложника Гаспаров отрицает существование намеренной тонизации силлабического стиха и выдвигает тезис о том, что силлабический стих не был несвойственен русской поэзии. Рассматривается альтернативная гипотеза о том, что условия культуры определили смену одного стихосложения другим и что переход к новой системе был не эволюционным, а революционным. Значительную роль в том, что в России появилась новая, заимствованная система стихосложения, причем появилась раньше, чем у других славянских народов, очевидно, сыграли петровские реформы. Так считали многие исследователи, в том числе и Гаспаров [Гаспаров, 1995: 26–27]. В целом эта гипотеза представляется вполне убедительной. Действительно, как получилось, что русская литература, еще недавно, в XVII в., находившаяся в хвосте европейского литературного процесса, перенявшая латинскую силлабику под влиянием соседнего, более прогрессивного польского стиха, вдруг усваивает самую передовую в то время технику стихосложения, причем без всякого посредничества своего западного славянского соседа, и вскоре сама начинает оказывать на него влияние?

Понять феномен такого развития русского стиха было бы легче, если отказаться от идеи последовательного распространения силлабо-тоники в Европе с запада на восток. Влияние одной литературной традиции на другую и распространение ямбической версификации, очевидно, шло иным образом — не с запада на восток (как принято считать), а с севера на юг. Вначале силлабо-тоника охватывает север Европы — не в упрощенном понимании, которое ограничивает европейский север скандинавскими странами, а в широком смысле — все основные страны североморского и балтийского бассейна, представляющие собой оппозицию югу — странам средиземноморского бассейна. К XVII–XVIII вв. культурный центр Европы практически полностью переместился из южного средиземноморского ареала на север. Ведущие страны теперь уже не Греция, Италия и Испания, а Англия, Нидерланды, Германия и Швеция. Передовая система стихосложения распространяется вначале в этом наиболее прогрессивном культурном ареале. Победа в Северной войне 1700–1721 гг., выход к Балтийскому морю, строительство на его берегах новой столицы обеспечило России вхождение в сферу североевропейского культурного ареала, что и создало предпосылки для усвоения самой передовой в то время техники стихосложения. Вот почему влияние Польши в этой ситуации легко преодолевается — русская культура становится частью наиболее передовой и бурно развивающейся североевропейской цивилизации. К этому времени стихосложение практически всех североевропейских народов было силлабо-тоническим, причем в его основе был именно ямб, не хорей. Последний воспринимался как размер народной поэзии, в то время как ямб был неразывно связан с новой традицией литературного стиха — с традицией Ренессанса. Ямбами были написаны самые выдающиеся произведения английских, нидерландских, немецких и шведских поэтов того времени: Э. Спенсера, У. Шекспира, Дж. Донна, Ф. Марникса, Й. ван ден Вонделя, Я. Катса, М. Опица, А. Грифиуса, Й.-Х. Гюнтера, К.-М. Бельмана. Поэтому именно заимствование ямба сыграло решающую роль в реформе русского литературного стиха XVIII в.

В комплекс условий формирования русской силлабо-тоники безусловно входят элементы народного стихосложения. Гипотеза о влиянии русского народного стиха на становление литературной

силлабо-тоники высказывается в связи с происхождением хорея. Ее основанием послужило «заявление» В. К. Тредиаковского, сделанное им в 1735 г. в трактате «Новый и краткий способ…»: «Почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации, но самое дело у самой нашей природной, наидревнейшей оной простых людей поэзии» [Тредиаковский, 1963: 384]. Теоретические поиски Тредиаковского опирались, с одной стороны, на народную поэзию, с другой — на литературную силлабическую традицию, причем как на отечественную, так и на французскую.

Наблюдения А. Ф. Гильфердинга над народным стихом, онежскими былинами поддержали гипотезу о происхождении хореев из народного стихосложения: «Прислушиваясь к этим былинам, записывая их с голоса сказителей, я вынес полное убеждение, что тоническое стопосложение в русском стихе не есть изобретенье Ломоносова, а есть изобретенье самого русского народа, его коренное достояние. Если Ломоносов, под влиянием немецких образцов, применил тоническое стихосложение к нашей художественной поэзии, то руководился ли он собственно подражанием немцам? Нет, как он сам писал, первым и главнейшим его основанием было то, что “российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству”; и когда Ломоносов с таким верным чутьем с первого же раза угадал в стихе природное языка нашего свойство, то кто знает, не слышался ли ему отзвук народных былин, конечно знакомых его слуху: ибо до сих пор помнят на Выгозере, что былины перешли туда с Поморья?» [Гильфердинг, 1873: xlvii]. Однако в целом идея о существовании силлабо-тоники в народном стихе, в частности о присутствии в нем хорея, долгое время считалась спорной. Традиционным было представление о том, что русский народный стих имел не силлабо-тоническую, а тоническую структуру.

Бейли отмечает, что большинство стиховедов не разделяло мнение Тредиаковского о хореическом облике народного стиха; тем самым отрицалась возможность происхождения русского литературного хорея из народных песен [Bailey, 1993: 184]. Однако Роман Якобсон в статье о сравнительной славянской метрике сделал наблюдения, подтверждающие существование хорея в русском народном эпическом стихе [Якобсон, 1966: 619]. Самого

Тредиаковского Якобсон характеризует как первого русского поэта, который «решился громко заявить о своей зависимости от народной поэзии» [Якобсон, 1966: 613]. В работе 1956 г. Тарановский, развивая идеи Якобсона, приходит к выводу, что русский литературный и русский народный стих имеют идентичную просодическую базу. Результаты исследований Якобсона и Тарановского по отдельным жанрам и образцам народного стиха дали поддержку гипотезе о первичности народного хорея по отношению к литературному. Позднейшие исследования Дж. Бейли, определившие существование хорея в различных жанрах русской народной поэзии, укрепляют данное предположение [Bailey, 1993: 260; 265–266].

Если происхождение русского хорея связано с влиянием народной поэзии, то генезис русского ямба, как уже было сказано, связывается с иностранным, прежде всего немецким влиянием. Гипотеза о том, что метрическая структура ямба была заимствована Ломоносовым из немецкого стиха, является самой распространенной. Однако возникает вопрос: русский поэт заимствовал только метрику или же вместе с метрикой была перенята и ритмика иностранного источника? Более подробно данная проблема будет рассмотрена в заключительной главе настоящей работы.

В конце 40-х и в 50-е гг. XVIII столетия благодаря творчеству Ломоносова и Сумарокова ямбический стих окончательно укрепился в русской поэзии и приобрел свой неповторимый ритмический облик, для которого характерно преобладание пиррихиесодержащих стихов (до 75 % в Я4).

Вслед за русской поэзией силлаботонизации подверглась версификация других славянских народов. Однако источники ее формирования в разных национальных традициях были разные. Происхождение чешской силлабо-тоники имеет, по-видимому, наибольшее сходство с генезисом русской. Так же как и русская, новая чешская версификация возникла, с одной стороны, под влиянием немецких образцов, с другой — опиралась на традиции народного стиха. Дело в том, что в чешской народной песенной поэзии была достаточно распространена силлабо-тоническая упорядоченность ударных и безударных слогов [Гаспаров, 2003: 189]. Так же как и в русском стихе, в чешской поэзии чрезвычайно важную роль играло теоретическое обоснование силлабо-

тонической реформы. Такое обоснование для чешского стиха было сделано в 1795 г. И. Добровским.

Практика «новой» версификации требовала обязательного употребления на сильном месте стиха ударного или же долгого слога. Кроме того, особенности чешского ударения привели к тому, что на первой слабой позиции в ямбе обычно употреблялся ударный слог:

Byl pózdní véčer — pŕvní máj:
Véčerní máj — byl láski čás,
Hŕdliččin zwál ku lásce hlás,
Kde bórový zaváněl háj[2].

(К. Г. Маха)

Польская силлабо-тоника сформировалась только в начале XIX в., позже русской и чешской, и испытала влияние как русского, так и чешского стиха. До этого времени имели место эксперименты по введению античных силлабо-тонических размеров, в результате возникли образцы упорядоченного расположения ударений. Однако особое распространение в польском стихе силлабо-тоника получила только во второй половине XIX в., в значительной мере под русским влиянием. Практическую разработку новой версификации в Польше осуществили А. Мицкевич и его современники. При этом польский стих освоил не только ямбы и хореи, но и трехсложные размеры. Тем не менее употребление силлабо-тоники в польской поэзии было ограничено, как правило, малыми жанрами, прежде всего лирическими. Однако надо сказать, что польский ямб отличался большей метрической четкостью, чем чешский, хотя так же, как и последний, допускал употребление хориямбических стоп в начале стиха:

Czýtam, po stókroć júż czytáne,
Strófy, liscíami przeplatáne…

(Ю. Тувим)

Следует отметить, что силлабо-тоника не вытеснила чистую силлабику ни в творчестве Адама Мицкевича, ни у более поздних польских авторов. В крупных жанрах польской поэзии преобладала чистая силлабика [Гаспаров, 2003: 192–193]. Правда, иногда

[2] Этот и следующий пример цит. по: Гаспаров, 2003: 190, 193.

такая силлабика проявляла заметную силлаботонизацию, например, у Мицкевича все в том же отрывке из поэмы «Дзяды»:

Lecz Piotr na **wła**snej **zie**mi **sta**ć nie **mo**że,
W ojczyźnie **je**mu nie **do**syć przestronne,
Po grunt dla **nie**go **po**sła**no** za **mo**rze.
Posła**no** wyrwać z finlandzkich nadbrzeży
Wzgorek granitu; ten na **Pa**ni **sło**wo
Płynie po **mo**rzu i po **lą**dzie **bie**ży,
I w **mie**ście **pa**da **na** wznak przed **ca**rową.

Ритм этого 11-сложника явно тяготеет к ямбу (места ударений выделены жирным шрифтом) и едва им не становится. Во всяком случае первый стих читается как чистый 5-стопник. Во втором стихе «сбой» (отклонение от ямба) происходит на четвертой стопе из-за ударения слова «**do**syć», в следующем стихе таких отступлений уже два, на первой и на четвертой стопах за счет слов «**po** grunt» и «posł**a**no». Далее в четвертом стихе опять два аналогичных сбоя, в пятом и шестом — только по одному, причем на первой стопе, что само по себе было, как мы знаем, вполне допустимо в польских ямбах. В последнем стихе пятистопный ямбический ритм практически полностью восстановлен.

Таким образом, в целом у русских и у западнославянских поэтов силлабо-тоническая версификация развивалась быстрее, чем у других славянских народов. У южных славян становление силлабо-тоники происходит приблизительно на сто лет позже, чем в русском стихе, только в 40–60-е гг. XIX столетия. В сербской поэзии практически так же, как и в польской, силлабо-тоника не вытесняет традиционную силлабику. Существует мнение о том, что сохранение силлабики здесь могло быть обусловлено лингвистическими причинами, в частности степенью развития литературного языка. По мнению Гаспарова, существование силлабики наряду с силлабо-тоникой связано с тем, что литературный язык не был до конца сформирован, а влияние диалектов оставалось еще очень сильным — диалектные отличия в позиционном употреблении ударений не дали силлабо-тонике победить силлабику [Гаспаров, 2003: 187].

Просодические особенности сербо-хорватского языка, запрет ударения в конце слова и смыслоразличительная роль восходящего

и нисходящего ударений также сыграли важную роль в ритмическом оформлении стиха. По этим причинам, например, хореический ритм здесь был более предпочтительным, а при переакцентуации допускалось только восходящее ударение. Гаспаров отмечает, что тенденция к упорядочению словоразделов в сербохорватском стихе выражена сильнее, чем альтернирующий порядок метрических ударений, что, по-видимому, является наследием сербской народной силлабики [там же: 194].

Следует отметить, что в эпоху Ренессанса сербо-хорватская поэзия испытала значительное влияние итальянского стихосложения. Прежде всего этому влиянию подвергся хорватский стих, где в религиозных жанрах получил распространение силлабический 11-сложник итальянского образца. Однако влияние итальянской силлабики, по-видимому, не оказало решающего воздействия на судьбу сербо-хорватского стиха в целом. Уже в поэзии раннего Нового времени 11-сложник перестает употребляться [там же: 195].

Существенную роль в изменении последующего облика сербохорватского стиха сыграли эксперименты по хореизации собственной народной силлабики и более позднее влияние немецкой и русской силлабо-тоники. В середине XIX в. в сербский, хорватский и словенский стих были введены 4-стопные и 5-стопные ямбы. При этом 5-стопники получили большее распространение. Широко распространяются также и хореи, восходящие к народной поэзии:

Гусле моје, овамоте мало,
Амо и ти, танано гудало,
Да превучем, да мало загудим,
Да ми срцу одлане у грудим,
Та пуно је и препуно среће,
Чудо дивно што не пукне веће.

(Б. Радичевич)

В русском переводе А. Ахматова сохранила этот размер:

Эй, ко мне скорее, гусли-други,
Натяну вас туго на досуге,
Натяну вас, заиграю лихо,
Чтоб на сердце снова стало тихо,

Чтобы снова я увидел счастье, —
Чудо, не разбитое на части.

Есть основания считать, что ямбы в сербской и в словенской поэзии возникли в достаточной степени самостоятельно не столько под влиянием, например, английского, немецкого или русского стиха, а на собственной национальной почве. Так, 5-стопники сформировались здесь на основе сербского народного 10-сложника. Действительно, эта гипотеза поддерживается и общей структурой стиха: ведь, как правило, сербский 5-стопный ямб имеет цезуру после 5 слога (5 + 5), вероятно, перенятую им из народной поэзии.

Болгарский стих испытал влияние русской силлабо-тоники в большей степени, чем сербский. Однако первые опыты силлабо-тонического стихосложения, возникшие здесь под влиянием русского стиха в 40-е гг. XIX в., были восприняты не сразу. Силлабо-тоника получила распространение в болгарском стихе лишь в 1870-е гг. Здесь наряду с заимствованием шел процесс силлабо-тонизации народной силлабики в сторону хорея. Но с течением времени в болгарском литературном стихе все же утверждается ямб; в этом можно усмотреть преодоление народной традиции. Достаточно частым стихотворным размером был 4-стопник, однако встречается и долгий 6-стопный ямб:

Да, бл**и**зък **е** кр**а**ят на р**о**бского страд**а**ние,
да, бл**и**зък **е** кр**а**ят на р**о**бската съдб**а**;
не беше напразн**о** добр**о**то н**и** стар**а**ние,
не беше напразн**о** добр**а**та н**и** борб**а**!

(Пейо Яворов)

В целом победа силлабо-тоники над силлабикой в данном случае обусловлена лингвистически: наличие свободного словесного ударения в болгарском языке способствовало развитию силлабо-тоники. Это отличало развитие болгарского ямба от тех условий, которые были в чешском, польском или сербском стихе [Гаспаров, 2003: 198–199].

В процессе становления силлабо-тоники у восточнославянских народов, так же как и у болгар, особую роль сыграл русский стих. В Белоруссии и на Украине ямбы российского образца воспри-

нимались как новаторский стихотворный размер и получили широкое распространение. Силлаботонизация украинского стиха началась уже в конце XVIII в.

Заметным явлением стали 4-стопные ямбы бурлескной поэмы «Енеида» И. П. Котляревского, написанные как подражание русскому тексту «Вергилиевой Энеиды, наизнанку» Н. П. Осипова:

Еней був паробок моторний
И хлопець хоть куди козак,
На лихо здався вин проворний,
Завзятійшій от всіх бурлак;
Но Греки як спаливши Трою,
Зробили з неи скиршу гною...

Исследование ритмики данного сочинения, проведенное нами совместно с А. Давыдовой на фоне русского стиха соответствующего периода, обнаруживает сходство просодических характеристик украинского и русского ямба, что может свидетельствовать о влиянии русского стихосложения на Котляревского не только в области метрики, но и в ритмике.

Тем не менее нужно сказать, что в украинской поэзии, как и в польской и отчасти в сербской, наряду с ямбом долгое время сохраняется чистая силлабика. Однако силлабо-тоника все же берет верх:

Згадайте, братія моя...
Бодай те лихо не верталось,
Як ви гарнесенько і я
Із-за решотки визирали.
І, певне, думали: «Коли
На раду тиху, на розмову,
Коли ми зійдемося знову
На сій зубоженій землі?»

(Т. Шевченко)

Постепенно такой 4-стопный ямб, явно воспринятый из русского стихосложения, становится ведущим классическим размером украинской поэзии. Анализ ритмики Я4 в творчестве Шевченко 1850-х гг. обнаруживает действие закона регрессивной акцентной диссимиляции, что вполне характерно и для русского стиха первой половины XIX в.: как в русском, так и в украинском ямбе происхо-

дит расподобление соседних сильных позиций, два часто или редко ударяемых икта не могут идти подряд, наблюдается их переменная смена, альтернация. Возможно, что это сходство также может свидетельствовать о влиянии русской силлабо-тоники на украинскую. Однако следует отметить важную отличительную особенность украинского стиха — допустимость переакцентуации, которая, очевидно, восходит к народной поэзии:

І що ж ви скажете: за славу
Лили вони моря кроваві
Або за себе? Ні, за нас!
За нас, сердешних, мир палили!
Поки їх в саж не засадили.

(Т. Шевченко)

В последней строке этого отрывка наблюдается относительно частое явление — переакцентуация в начале стиха, сдвиг ударения с первой ударной позиции на предыдущую слабую, вызванный словом «пОки». В результате возникает типичный хориямб на первой стопе. Нужно сказать, что явление переакцентуации наблюдается в украинских ямбах и внутри стиха, в середине строки. Например, следующий случай употребления местоимения с предлогом «у тім», когда слог «тім» падает на слабое место метрической схемы, можно трактовать как случай такой «внутренней» переакцентуации:

Зелені віти... Правда, рай?
А подивися та спитай!
Що там твориться, у тім раї!
Звичайне, радостьта хвала!

(Т. Шевченко)

Наряду с влиянием народного стихосложения важной особенностью украинской версификации XIX в. остается связь с силлабической традицией, как народной, так и книжной, в частности с польской силлабикой. Шевченко, как известно, писал не только ямбом и хореем, он также нередко продолжал употреблять силлабический стих. Возможно, что явление переакцентуации, распространенное в его стихах, поддерживалось именно влиянием силлабики.

По сравнению с русским и украинским, белорусский литературный стих развивался с некоторым опозданием. Период зарождения белорусской силлабо-тоники — первая половина XIX в. Здесь, так же как и в украинской поэзии, она начинается не с торжественных и духовных од (как в русском стихе), а со своей бурлескной Энеиды («Энеіда навыварат») Викентия Ровинского (1820-е гг.):

Жыў-**бы**ў Эне**й**, дзяц**ю**к хуп**а**вы,
Хлап**е**ц няў**во**шта **у**крас**і**ў;
Хоць п**а**н, **а**ле уд**а**ўсь ласк**а**вы,
Дас**ту**пен, **ве**цел, н**е**граб**і**ў.
Ды грэкі н**у**йму н**а**раб**і**лі:
Як л**я**да, Тр**о**ю ўс**ю** спал**і**лі.

Интересно, что ямб в белорусскую и в украинскую поэзию вводится не как одический размер, признак стиха «высокого штиля», а как атрибут поэзии сниженного, пародийного жанра, предполагающего совершенно иные функции, нежели те, которые диктовались жанром торжественных од в русской лирике. Такой «веселый» украинский и белорусский ямб явно отличается от ломоносовского стиха. Конечно, он связан с русской бурлескной традицией. Однако в практике русской силлабо-тонической версификации эта традиция появляется не сразу и носит второстепенный характер — в украинской и белорусской лирике силлабо-тоника с нее начинается. Это обстоятельство не могло не сказаться на характере и структуре украинских и белорусских 4-стопников. В частности, это, очевидно, отразилось на степени свободы просодической реализации Я4. Как в белорусских, так и в украинских ямбах с самого начала наблюдается достаточно низкий процент полноударных строк: в украинском — 23 %, в белорусском — 22 %. Напомним, что в ранних 4-стопниках у Ломоносова их процент колеблется приблизительно от 64 % до 96 %. История возникновения украинского и белорусского Я4 и его принадлежность бурлескной традиции, по всей видимости, повлияли и на положение данного метра в литературе этих народов, а также на характер его семантического ореола.

Надо сказать, что несмотря на введение ямба силлабика продолжала занимать господствующее положение в белорусской лирике вплоть до 1890-х гг., когда творчество Франциска Богушеви-

ча полностью узаконило употребление силлабо-тонических метров, среди которых на рубеже веков ведущее положение занимал все же не ямб, а хорей. Следует заметить, что Богушевич, как и многие украинские поэты, не исключал употребления чистой силлабики. По-видимому, только в начале XX в. в белорусском стихе силлабо-тоника окончательно возобладала над силлабикой. Яркие образцы чистого хорея этого времени находим у Пашкевич:

Чаго словам не сказаці,
Што на сэрцы накіпела,
Астаецца скрыпку ўзяці;
Покі ў сілы крэпка вера,
Покі думка рве да неба,
Покі скрыдал не зламалі,
Покі трэба душы хлеба, —
Будуць струны байчэй граці,
Будзе смык вастрэй хадзіці,
Будзе скрыпка паслушнейша.
Ў песьні можна пераліці
Ўсё найлепша, наймілейша…

(А. Пашкевич)

Белорусская силлабо-тоника развивается в творчестве Янки Купалы, Алеся Гаруна, Максима Богдановича. Образцы ямба встречаются и в раннее советское время, например в произведениях Дмитрия (Змитрока) Астапенко. В них часто звучит характерная для белорусской лирики тема земли и ее связи с трудом и бытом людей. Полноударных строк в таких 4-стопниках мало, часты пропуски метрических ударений на внутренних позициях, особенно на предпоследней:

Ідуць у жоўты жнівень людзі
З касамі, з песняю бяспечнай…
Здавалася, што так і будзе,
Здавалася, што так навечна,
Што вечна будзе — ранак, вечар,
І ноч з салодкім адпачынкам,
І голас песні чалавечай
Над плодным здобраным суглінкам.

(Д. Астапенко)

В целом нужно отметить, что сравнительное изучение славянского стиха до сих пор проводилось в основном только в области метрики. Несмотря на то, что исследование ритмики стиха в отдельных славянских традициях имело место (ритм польского стиха подробно исследовался в работах Л. Пщоловской и Д. Урбаньской, чешского — в работах М. Червенки, К. Сгалловой, словенского — у А. Белчевича, белорусского — у В. Рагойши, болгарского — в статьях Р. Кунчевой, сербского — у М. Стефанович и т. д.), все-таки следует признать, что общего сравнительного исследования ритмики славянского стиха пока не было. Такое исследование должно носить исторический характер, то есть быть прежде всего не синхроническим, а диахроническим; его задачи — это сравнительное описание истории возникновения и развития тех или иных родственных поэтических форм у различных славянских народов и глубокий анализ влияний одной славянской традиции на другую.

Глава 4

Истоки и принципы силлабо-тонической версификации в разных литературных традициях

В XVI в. в европейском стихе происходит формирование устойчивой силлабо-тонической традиции. Основным стихотворным размером поэзии Нового времени становится ямб, который развился сначала в Англии, а затем на континенте, во Фландрии и в Брабанте. Ямб воспринимался здесь как новая форма книжной версификации, восходящая непосредственно к античным образцам и задающая особый тон ренессансной поэзии в противовес средневековой силлабике и тонике[1].

Несмотря на то, что появление ямба в Англии опережало процесс его формирования на континенте (первые ямбы в британской поэзии появляются еще в XIV в. у Джефри Чосера)[2], импульс для его распространения в Европе дала не английская, а нидерландская литература. Это произошло в конце XVI в. и в первой половине XVII в.

В середине и во второй половине XVI столетия в Южных Нидерландах, у фламандских и брабантских авторов, складываются те формы силлабо-тоники, которые послужили в дальнейшем примером для реформирования стихосложения в Северных Нидерландах (Голландии) на рубеже XVI и XVII вв. Затем, в 1620–1630 гг., голландская поэзия в свою очередь оказала влияние на становление и развитие силлабо-тоники в немецком стихе.

---

[1] В это время именно ямб становится признаком ренессансной поэзии в Нидерландах. Как заметил Альберт Вервей в предисловии к сочинениям Ван дер Нота: «Ja, de Jambe, dàt was de Renaissance hier» — «Да, ямбы — ó́то и был у нас подлинный Ренессанс» (пер. Е. В. Казарцева) [Noot 1895: 4].

[2] Затем наступает относительно долгий перерыв, почти до середины XVI в.

Значительный авторитет нидерландской литературы и культуры в XVII в. обеспечил распространение ямбической версификации во многих странах Европы. Основными стихотворными размерами, которые развивались в Нидерландах, а затем импортировались в соседние страны, были 4-стопные и 6-стопные ямбы:

An ganscher herten ende cracht
Wil ick hoochprysen dyne macht,
O Heer ick wil tot allen stonden
Dijn wonder wercken vry verconden.

(Ф. Марникс ван Ст. Альдегонде)

Ken vvil my op dit pas, niet ciren oft verschoonen
Medt den Lauriren crans, oft medt der Mirten croonen,
Noch medt Olyfboomloof, Mineruam toeghevvydt.
Noch ook medt Leyloof gruen, d'vvelck Liber prijst altijd…

(Я. Ван дер Нот)

В переводе мы постарались следовать размеру и общему строю этих ранних фламандских ямбов:

Всем сердцем, Господи, пою
И величаю власть твою.
Покроет вечная хвала
Твои чудесные дела.

Венчаться не хочу ни свежестью зеленой
Лаврового венка, ни миртовой короной,
Оливковую ветвь я тоже не приму,
И листья Лея мне как будто ни к чему…

Тем не менее при переводе не удалось сохранить тот высокий уровень просодической реализации метра, который наблюдается в этих 4- и 6-стопниках, где практически все икты несут ударения. Передать такую четкую ямбическую альтернацию по-русски достаточно трудно.

Долгий размер, 6-стопник, сложился в поэзии фламандских и брабантских авторов на основе французского силлабического 12-сложника в результате постепенного урегулирования ямбической альтернации часто и редко ударяемых позиций. Источником

для коротких метров, 4-стопников, по-видимому, послужила поэзия более раннего времени. Первые Я4 в нидерландской литературе появились еще в XII в.

Традиция использования британских 5-стопников на европейском континенте устанавливается значительно позже, только в конце XVIII — начале XIX в. Несмотря на очевидный разрыв континентальной и британской силлабо-тоники, в конце XVI — XVII в., наблюдались отдельные эпизоды взаимодействия. Так, например, брабантский поэт Филипп Марникс ван Ст. Альдегонде (его 4-стопник был приведен выше) в 1580-е гг. пытался ввести в нидерландский стих 5-стопники английского образца. Внимание к особенностям британских ямбов на континенте усилилось в середине XVII в. после переводов стихотворений Джона Донна на нидерландский язык, выполненных Х. Гюйгенсом.

Надо сказать, что британский и континентальный ямб отличались друг от друга не только тем, что первый был представлен в основном 5-стопниками, а второй 4- и 6-стопниками, но и тем, что последнему была свойственна более высокая мера «чистоты» ямбической каденции. В целом на континенте, сначала в Нидерландах, а затем в Германии, сложился такой тип ямба, метрическая структура которого была более четкой, чем в Англии; при этом ритмические отступления носили весьма ограниченный характер. Континентальный ямб как бы отказался от многих из тех «вольностей», которые были допустимы в английском стихе.

Речь идет о допущениях метрического и ритмического плана, весьма распространенных у британских поэтов. К первым относятся колебания слогового объема строки, вызванные, например, усечением начальной слабой позиции, а иногда и расширением конечной, как в этом образце раннего 5-стопника:

For he hadde geten him yet no **benefice**
Ne was so worldly for to have office
For him was levere have at his beddes heed
Twenty bookes, clad in blak or reed…

(Дж. Чосер)

В первой строчке этого отрывка слово «benefice» расширяет последнюю стопу на один слог, а в последней строке, наоборот, из-за употребления слова «twenty» происходит усечение первой стопы.

Колебания в слоговом объеме английских ямбов за счет расширения или сокращения окрестностей определенных сильных позиций строки на один слог происходили даже внутри стиха. Эта особенность английского ямба, несмотря на периоды относительно большей или меньшей урегулированности, устойчиво сохранялась в течение веков. Вот любопытный образец классического британского 5-стопника:

O wild West Wind, thou breath of Autumn's being,
Thou, from whose unseen presence the leaves dead
Are **driven,** like ghosts from an enchanter fleeing…

(П. Шелли)

Здесь, в последней строчке первого трехстишия «Оды западному ветру», Перси Шелли допускает расширение окрестности первого сильного места; начальная стопа получается трехсложной.

Рассмотренные выше «нарушения» можно отнести к области метрики. Однако в британском стихе есть немало и сугубо ритмических, просодических вольностей: например, пропуски ударения на иктах, из-за которых могут возникать так называемые пиррихии, что происходит в той же самой строчке у Шелли при употреблении неопределенного артикля «an» на сильной позиции (см. пример выше). Характерной ритмической вольностью английских ямбов также следует считать распространенное отягчение слабых метрических позиций ударениями односложных полнозначных слов, что может приводить к появлению спондея. В том же самом отрывке из Шелли в первой строке слово «West» попадает на слабую позицию, в результате идут три сильных ударения подряд: «O wild West Wind…».

Вот родственный этому случай у Шекспира:

But thy eternal summer shall not fade
Nor lose possession of that fair thou owest;
Nor shall **Death** brag thou wander'st **in** his shade,
When in eternal lines to Time thou grow'st…

(У. Шекспир)

В третьей строке этого отрывка возникает спондей за счет употребления полнозначного слова «Death» на слабом месте. Любо-

пытно, что вслед за ним в этом же стихе, где предлог «in» попадает на слабую позицию, образуется пиррихий.

Разумеется, приведенные выше случаи ритмических вольностей (пиррихии и спондеи) — банальное явление, распространенное не только в английской поэзии, хотя у британцев оно встречается особенно часто. Однако самой важной и в известной мере специфически английской вольностью в области стихотворной просодии можно считать переакцентуацию, сдвиг ударения неодносложных слов с метрически сильной позиции на слабую, как, например, в этом отрывке:

> That Inland Sea ***having*** discovered well,
> A cellar-gulf, where one might sail to Hell
> From Heidelberg, thou longed'st to see; and thou
> This book, ***greater*** than all, producest now…
>
> *(Дж. Донн)*

Здесь мы дважды наблюдаем вполне типичное для английского ямба смещение метрического ударения «справа налево». В первой строке форма вспомогательного глагола «having» ударным началом попадает на слабую по метру позицию, а сильная позиция оказывается нереализованной, на нее падает безударный суффикс *-ing*. Еще более яркое проявление такого «нарушения» мы видим в четвертой строке, где ударение слова «greater» занимает слабую метрическую позицию, а следующее за ней сильное место остается безударным. Последний пример интересен также тем, что здесь, в отличие от первого случая с «having», сдвиг создает лексически полнозначное слово. При этом оно несет особую семантическую нагрузку, а переакцентуация как бы усиливает, выделяет его[3].

В английских ямбах также допустима, хотя встречается гораздо реже (в основном в драмах), переакцентуация «слева направо» — на стыке стоп. Например, в следующем шекспировском отрывке за счет ударения в слове «divine» метрический акцент сдвинут с первой позиции на следующую за ней слабую, то есть фактически на другую стопу:

[3] М. Г. Тарлинская называет такие случаи «ритмическим подчеркиванием» (*rhythmical italics*) [Tarlinskaja 2014: 29–30; 270].

Cassio

He's had most favorable and happy speed.
Tempests themselves, high seas, and howling winds,
The guttered rocks and congregated sands,
Traitors ensteeped to enclog the guiltless keel,
As having sense of beauty, do omit
Their mortal natures, letting go safely by
The ***divine*** Desdemona.

Montano

What is she?

В отличие от английского стиха континентальный ямб воспроизводил более строгий метрический рисунок при неизменном слоговом объеме строк. Разница в их объеме могла возникать только за счет обычного чередования стихов с мужским и женским окончанием (± 1 слог). Постепенно был введен запрет на сильную или «тяжелую» переакцентуацию, которую мы наблюдаем у британских поэтов. Однако в нидерландском стихе допускалась ее облегченная форма. Она наблюдается при употреблении слов с двумя ударениями, например составных сложных слов или глаголов с ударными (отделяемыми) приставками, когда главное ударение падает на слабую позицию, а следующее за ней сильное место занимает второстепенное ударение, как в этих двух примерах из Й. Вонделя:

1. Arnolf de derde had twee Keyser ente gader
   Tot eenen Swagerd'een, den andren tot ***Schóónvàder.***

2. Die (segge ik) heeft geproeft wat nut in zyne tochten
   En Krygen, iaerlijex dees Provincen hem ***áánbròchten***...

В первом случае главное ударение в слове *Schoonvader* попадает на слабое место. При этом на сильную позицию также падает ударение (*-vader*), но оно слабее, чем в *schoon-*. Во втором случае то же самое происходит со словом *aanbrochten*, где сильное падающее на приставку «aan-» ударение реализуется на слабом месте, а слабое в *-broch-* — на сильном.

Такой «легкий» тип переакцентуации, когда слабая позиция ударна, а сильная хоть и реализована, но за счет более слабого

ударения, является характерным признаком нидерландской силлабо-тоники.

У немецких стихотворцев, несмотря на заметную частоту слов с двумя ударениями, всякая переакцентуация была запрещена. Исключения составляют некоторые ранние сочинения Мартина Опица, написанные, очевидно, под влиянием нидерландского стиха [Казарцев, 2017: 28]. Сам Опиц в своих более зрелых произведениях и его последователи, Пауль Флеминг, Симон Дах, Ангелус Силезиус, Андреас Грифиус и др., практически полностью избегают переакцентуации, как тяжелой, так и легкой. Немецкий ямб становится стройным, с ярко выраженной, подчеркнутой каденцией сильных и слабых позиций. Нюансировка просодической реализации иктов в определенной мере осуществляется за счет разной степени акцентной выделенности ритмообразующих элементов, прежде всего с помощью полуударных слогов (второстепенных ударений) в составных словах и глаголах с отделяемыми приставками. Пропуски метрических ударений встречаются редко. Разрешается, правда, небольшой процент (в среднем около 2 %) пропусков ударения на последнем икте:

Wo find ich mich? Ist diss das Feld,
In dem die hohe Demuth blühet?
Hat Ruh' Erquikung hier bestellt
Dem, der sich für und für bemühet,
Der heisser Tage strenge Last
Und kalter Nächte Frost ertragen
Und mitten *un*ter Ach und Klagen
Sorg, Angst und Müh auf sich gefast?
.....
Wo sind die Wunder der Geschöpff,
Die schöne Seelen-räuber*inn*en?
Ich spüre nichts, als grause Köpff
Und werde keiner Zierath innen!

(А. Грифиус)

В этих двух отрывках из стихотворения Грифиуса, посвященного кладбищенской тематике, отчетливо слышен четкий, практически стопобойный ямб. В первом отрывке только два довольно обычных отступления от метра: в предпоследней строке и в последней.

В первом случае пропущено метрическое ударение на втором икте за счет употребления предлога «unter», во втором — напротив, добавлено неметрическое ударение на первую слабую позицию — «Sorg».

Во втором отрывке так называемых отступлений еще меньше, по существу только одно, но оно менее обычное, например, в русском классическом стихе такое явление практически исключено: во второй строке пропущено ударение на последнем сильном месте из-за суффикса длинного слова «Seelen-räuberinnen». Интересно, что в этом слове два ударения, первое падает на начальный слог «Seel», второе на третий «räub». При этом первое сильнее, чем второе, и оба они реализуются на сильных по метру позициях — то есть формально обе позиции заполнены ударными слогами, но реализованы тем не менее по-разному. Такая ритмическая нюансировка активно использовалась немецкими стихотворцами и в определенной мере разнообразила ритм, нарушая его стопобойную тенденцию, при этом сохраняя четкость ямбической альтернации.

В целом анализ нидерландского и немецкого стиха в сравнении с английским показывает, что на континенте была сформирована иная, чем в Англии, «модель» сложения ямбов. Она отличается от британской, с одной стороны, более четкой метрической структурой, с другой — существенно более строгими правилами взаимодействия метра и языка.

В процессе развития ямбической версификации и ее распространения по Европе происходит процесс кларификации (очищения) ямба: постепенный отказ от резких нарушений метрической схемы, которые имели место в английской и ранней фламандско-брабантской силлабо-тонике. Поэты стремятся строго соблюдать слоговой объем строки, не допускать усечений слабых позиций, избегают переакцентуаций.

Постепенно силлабо-тоника охватывает весь северный ареал Европы, развиваясь преимущественно в поэзии протестантских земель, прежде всего в Силезии, в Восточной Пруссии, в Риге, а также в Дании и Швеции. В целом на континенте шел процесс формирования ямбической версификации строгого образца. Вершиной этого процесса можно считать немецкую силлабо-тонику.

Следует сказать, что русский стих выбрал континентальную (не британскую) модель силлабо-тонической организации. М. В. Ломоносов вводил в отечественную поэзию именно континентальный ямб, ориентируясь главным образом на немецкие образцы. Очевидно, именно поэтому у него возникла идея писать «чистые» ямбы, сформулированная уже в самой первой его теоретической работе, «Письме о правилах российского стихотворства», написанной в Германии в 1739 г.: «Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимался тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах…» [Ломоносов, 1986: 470]. Ломоносов как бы настаивает на том, что ямб принадлежит высокой поэзии и требует чистоты в употреблении. Этим словам молодого русского поэта предшествует рассуждение о нежелательности смешения стоп: «Хорея вместо ямба и ямба вместо хорея в вольных стихах употребляю я очень редко, да и то ради необходимой нужды или великой скорости, понеже они совсем друг другу противны» [там же]. Далее поэт объясняет, что́ он называет «вольными стихами»: «Неправильными и вольными стихами те называю, в которых вместо ямба или хорея можно пиррихия положить» [там же].

Поэтому стремление к чистоте ямба, о которой говорит Ломоносов, касалось, по-видимому, прежде всего несмешения стоп: несмешения ямба с хореями (в том числе запрет на смешивание ямбических и хореических строк в одном тексте), а также несмешения ямба с пиррихиями. Призывая избегать пиррихиев, Ломоносов не выдерживает такой жесткий строй стиха на практике. Надо сказать, что выдержать его действительно трудно. В принципе никто до Ломоносова к этому так упорно не стремился. Ни у немецких, ни у нидерландских предшественников мы не найдем «идеального» ямба.

Для нидерландских стихотворцев самой важной задачей было преодолеть сильную переакцентуацию (британского типа) и установить преобладание полноударных стихов над неполноударными. В этом для них выражалась чистота реализации метра. Немецкие поэты пошли дальше: они существенно повысили полноударность стиха по сравнению с голландскими предшественниками и ввели полный запрет на переакцентуацию любого типа. В русском стихе

чистота реализации метра понималась в первую очередь как несмешение ямбов с хореями. Одновременно вводилась установка избегать замены ямбов пиррихиями. В результате возникло стремление к абсолютной полноударности стиха.

Однако Ломоносов, по-видимому, еще в самом начале сознавал трудность такой задачи. Уже в первой своей ямбической оде, написанной также в Германии, он допустил немало пиррихиев, которые возникли отнюдь не по недосмотру, как считали некоторые исследователи, и не потому, что, как предполагал Жирмунский, текст этой оды был переработан позднее. Есть основания считать, что пиррихии в хотинской оде были изначально, и их количество даже несколько превышало тот средний уровень, который характерен для канонических образцов континентальной модели. Наблюдаемые отступления связаны были, по-видимому, со спецификой формирования первого русского ямбического стиха, возникшего на стыке двух разных языков и культур[4].

Со временем в русском стихе более, чем в нидерландском или в немецком, получили распространение пиррихии, вызванные пропусками ударений на иктах. Их частота могла достигать у русских поэтов 75 %. При этом в немецких ямбах максимальное количество пропусков метрических ударений редко превышало уровень 30 %. Кроме того, в некоторых произведениях Ломоносова имели место случаи переакцентуации, недопустимые ни в континентальном, ни в более позднем классическом русском ямбе[5].

Любопытно, что наиболее близкими к континентальному типу ямбического стиха оказываются оды М. В. Ломоносова 1743 г. Интересно также, что именно в этот год другой русский поэт, А. П. Сумароков, по-видимому, тоже старался привести ритмику

[4] Подробнее об этом см. в нашей статье [Казарцев, 2013: 384–387].

[5] Данные наших исследований позволяют предполагать, что переакцентуация в русском и в европейском стихе приводила к различным результатам взаимодействия метра и языка: если, например, в английском или нидерландском ямбе встречались случаи переакцентуации, то есть если ударение неодносложного слова попадало на слабую позицию, то оно, как правило, сохранялось на ней, таким образом, язык одерживал верх над метром, метр нарушался; если же в русском стихе ударение неодносложного слова попадало на слабую позицию, то «побеждал», по-видимому, метр, а слово стремилось изменить акцентуацию, переместив ударение на сильную позицию, в угоду метру.

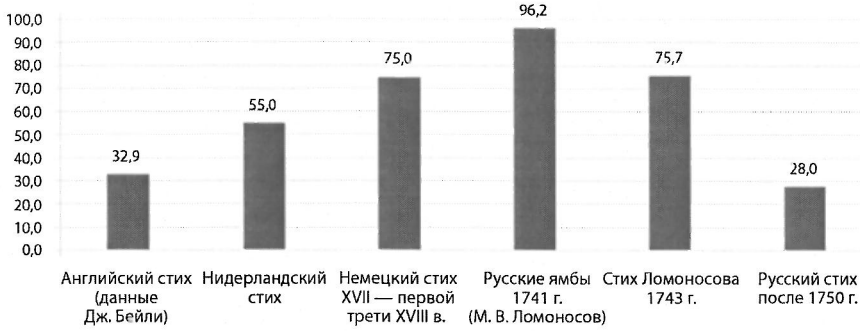
своего ямба в соответствие с нормами континентальной модели [Казарцев, 2013: 395–396]. Однако впоследствии и Ломоносов, и Сумароков практически полностью перестали следовать континентальным образцам и сформировали иную, более свободную разновидность ямбического стиха.

Несмотря на то, что у русских поэтов идущая от континентальной традиции тенденция к ритмическому подчеркиванию метра достаточно скоро ослабевает, именно в русском стихе устанавливается правило обязательной ударности последней S-позиции, которое соблюдалось поэтами почти неукоснительно. В этом отношении русские ямбы оказались более «жесткими» по сравнению с континентальным стихом, где финальный икт не был обязательно ударным.

Таким образом, русский стих сохранил определенные черты континентальной модели: строгость слогового объема, отсутствие переакцентуации и каких-либо наращений или усечений. При этом он ввел более жесткое правило в отношении ударности последнего сильного места. Можно сказать, что это было собственно российской особенностью, в которой выразилось продолжение тенденции кларификации ямба, определенное стремление к четкости его просодической реализации.

Наряду с этим русский стих позволил гораздо большую свободу в отношении употребления пиррихиев. То есть, будучи наследником континентальной, прежде всего немецкой, силлаботоники, русский ямб развил большую свободу в отношении допустимости пиррихиесодержащих конфигураций. Полноударных строк в отечественных ямбах после 1745 г. в целом совсем немного. На следующей диаграмме представлена картина развития европейского стиха в отношении употребления «чистых» ямбических строк (см. гистограмму 1).

Эта диаграмма как бы схематизирует общую картину становления и разрушения «чистого» (полноударного) 4-стопника в европейском стихе. Она показывает, как сначала постепенно ужесточалось требование к чистоте просодической реализации метра при его передаче из одной литературной традиции в другую. В английском стихе наблюдалось менее 33 % полноударных строк. В нидерландских 4-стопниках их значительно больше — 55 %. В немецком стихе, как мы уже говорили, их частота достигает



Гистограмма 1. Эволюция полноударности Я4

75%. В одах Ломоносова 1741 г. поставлен своего рода рекорд: уровень полноударности превышает 96%. Далее, в 1743 г., наблюдается снижение этого показателя практически до уровня немецкого стиха: 75,7%. Затем, во второй половине 1740-х и особенно в начале 1750-х гг., наступает раскрепощение: русский стих по употреблению полноударных строк «стремится» к тому состоянию, которое характерно для достаточно «свободного» в этом отношении английского стиха — частота чистых ямбов близка к 30%. Соответственно в русском 4-стопнике вырастает количество пиррихиесодержащих строк, до 70% и более.

Надо сказать, что традиционное мнение о том, что русский классический стих содержит большое количество пиррихиев из-за того, что русские слова длиннее немецких или английских, очевидно, не выдерживает критики. По нашим подсчетам, средняя длина русского слова в прозе XVIII в. составляет 2,9 слога. Средний слоговой объем немецкого слова — 2,6. Действительно, получается, что русское слово несколько длиннее немецкого. Однако длина нидерландских слов еще меньше — 2,5 слога. Значит, нидерландские ямбы должны быть более ударными, чем немецкие, но это, как мы знаем, не так. Нидерландский ямб значительно свободнее в употреблении пиррихиев, чем немецкий. Известно также, что английские слова еще короче: их объем колеблется от 2,3 до 2,4 слога. Однако английские ямбы обнаруживают при этом довольно часто такую же высокую степень свободы в реализации пиррихиесодержащих строк, как и русские [Kazartsev, 2015b].

Судя по всему, объяснение наблюдаемых различий следует искать не в языковом материале, то есть не в длине слов, а в тех условиях и механизмах, которые привели к формированию ямбического стиха и повлияли на формирование устойчивой квоты на отбор пиррихиеобразующих слов — с длинным предударным началом или с длинным заударным концом.

Встает вопрос: почему поэты в большей или в меньшей степени выбирают такие слова? Не исключено, что важную роль в этом отношении играют какие-то общие установки, которые вырабатываются у поэтов в тот или иной период времени. Нидерландские стихотворцы полагали вполне достаточным для ощущения полноценного ямба, если в стихе сохранялся хотя бы небольшой перевес в пользу полноударных строк, 55%. Немецкие поэты, очевидно, стремились к усилению ямбической каденции, и для них ямб оставался ямбом, если в нем был не небольшой, а весьма значительный перевес в сторону таких «чистых» строк — до 75%, а иногда и выше. Русский ямб поначалу пытался как бы следовать немецкому, но, по-видимому, не выдержал такого напряжения и сформировал иную пропорцию чистых и пиррихиесодержащих стихов, которая приобрела устойчивый характер и стала своего рода порогом, при котором ощущение ямба сохранялось. Любопытно, что эта пропорция для русских 4-стопников близка к той, которая имеет место в английском стихе.

Данное наблюдение в целом показывает, что один и тот же метр (в данном случае ямб) у разных народов реализуется по-разному. При этом существуют некие общие тенденции, которые можно проследить при развитии метра и в процессе передачи его из одной национальной традиции в другую. Например, при распространении силлабо-тоники с конца XVI до 30–40-х гг. XVII в. наблюдается определенное «очищение» ямбической метрики. Прослеживается тенденция к более урегулированной и четкой реализации метрической каденции: при передаче ямба из нидерландской поэзии в немецкую сокращается количество неполноударных строк, вводится «запрет» на переакцентуацию. Мы видим, что эта же тенденция фактически сохраняется и даже усиливается в русском 4-стопнике на ранних стадиях его развития.

Тем не менее в процессе формирования одних и тех же метрических условий у разных народов может наблюдаться вариативность

при их реализации. К примеру, если в немецких ямбах для ритмического разнообразия большую роль играет так называемое полуударение, то в русских эту роль берут на себя пропуски метрических ударений. Поэтому для разработки методов сравнительного анализа ритмики у разных народов следует учитывать те национальные особенности, которые имеют место при создании одинаковых метрических структур.

В известной мере лингвистические особенности стиха влияют на методику его изучения в рамках определенной национальной традиции. Надо сказать, что при сравнительном анализе важно учитывать не только условия просодической реализации метра на том или ином языке, но и особенности методики, которая была выработана в той или иной национальной традиции. Этот подход позволит разработать адекватные «транснациональные» методы для изучения стихотворной ритмики. Подробнее об этом будет сказано в двух следующих разделах настоящей монографии (см. главы 6 и 7).

Глава 5

Различные направления в стиховедении и «русский (лингвостатистический) метод»

В современном стиховедении возникли и развиваются различные школы и направления, которые в основном носят национальный характер. К направлениям, которые могут претендовать на звание «транснациональных», следует отнести, по-видимому, только два: генеративное и лингвостатистическое. Первое — преимущественно американское, второе — по преимуществу русское или, несколько шире, славянское.

Каждое из существующих стиховедческих направлений, как правило, возникало на базе того или иного национального языка или группы родственных языков. В настоящей главе речь пойдет только об основных школах. Следует заметить, что в основе методологии определенного направления в стиховедении лежит тот или иной способ представления языкового материала. Поэтому каждое направление имеет черты, детерминированные, с одной стороны, историей его развития, с другой — национальным материалом, то есть прежде всего языком. Особенности языка оказывают влияние на методику изучения стиха и, соответственно, язык в известной мере предопределяет стиховедческие методы и подходы. Поэтому не случайно, например, просодическое стиховедение возникло на материале немецкого стиха, генеративное — на материале английского, лингвостатистическое — на материале русского, а вот аксиоматическое — на основе стихосложения финно-угорских народов. Языковой материал во многом предопределяет метод, а метод — школу и направление исследования.

Далеко не всегда определенный метод, выработанный в рамках одной школы или направления, проходит испытание временем. В этом отношении положение русского лингвостатистического метода уникально. Сформировавшись еще в 1920-е гг. в работах

некоторых формалистов, данный метод был подхвачен новыми поколениями стиховедов и в известной мере продолжает свое развитие до сих пор.

Как уже говорилось, в современной науке о стихе можно выделить два наиболее заметных национальных направления: американское и русское. При этом в историческом отношении первое значительно моложе второго. Если генеративное направление сконцентрировано на исследовании метрики и отступлений от метра, то «русский метод» в значительной степени отошел от проблематики метра и уже довольно давно пришел к изучению ритма стихотворной речи. При этом, несмотря на методологические отличия, в современной зарубежной и отечественной науке о стихе наметились общие тенденции. Например, возникает тенденция к сравнительному изучению метрики и созданию теории метра (см. работы М. Хале и его школы); появилась общая проблема интерпретации и восприятия стихотворных структур, формируется так называемое когнитивное направление в исследовании стиха (см. исследования М. А. Красноперовой и работы Р. Цура).

Все актуальнее становится вопрос о возможности применения стиховедческих методов, возникших в рамках определенной школы и на основе определенного языка, к изучению другого, иноязычного стиха. Почти всегда при использовании методологии одной национальной школы в рамках другого языка требуются определенные видоизменения методики с учетом специфики иностранного материала. Подобные приспособления должны помочь разработать универсальную методику анализа, применимую к разным языкам. Для изучения ритмической структуры стиха в этом направлении сделано пока, к сожалению, немного. Как было сказано выше, сравнительная ритмика (в отличие от метрики) — достаточно молодая область стиховедения.

Как правило, генетически тот или иной тип стиховедения восходит к определенной более емкой филологической дисциплине. Например, исторически русское стиховедение вышло из литературоведения, и важную роль при этом играли работы самих поэтов о стихе. Однако в процессе развития именно отечественная наука о стихе сформировала лингвостатистические методы исследования. Наоборот, западноевропейское, в особенности

немецкое стиховедение сложилось на базе лингвистики и рассматривалось как отдельная отрасль языкознания (просодическая школа).

Просодическое стиховедение (термин наш) складывалось и развивалось в конце XIX — начале XX в., прежде всего в Германии. В процессе его формирования значительную роль сыграли работы таких лингвистов, как Э. Сиверс и Ф. Саран. Тем не менее идейная основа этого направления была заложена еще в конце XVIII столетия в работе К. Ф. Морица «Опыт немецкой просодии» («Versuch einer deutschen Prosodie», 1786). Сравнивая германскую поэзию с латинской, Мориц отмечает: «Поэзия у нас является только наполовину языком чувств, а наполовину — языком мысли: так как она придает одинаковое значение не всем, а только всем более значимым слогам наряду с менее значимыми… Наша поэзия выделяет каждый более значимый слог перед каждым менее значимым» [Moritz, 1786: 125–126][1].

По мнению Морица, равносильное выделение значимых слогов достигается прежде всего требованием метра, позицией слога в строке. Он приводит прозаический пример: «Klimm' ich zu der Tugend Tempel», — и отмечает, что в прозе группа слогов ***ich zu der*** произносится одинаково быстро: — ◡ ◡ ◡ | — ◡ | — ◡. Однако хореическая мелодия стиха придает предлогу ***zu*** равное значение наряду сдругими значимыми слогами [там же: 125]:

Klimm' ich | zu der | Tugend | Tempel

— ◡ | — ◡ | — ◡ | — ◡

Мориц впервые обратился к проблеме относительной контекстуальной выделенности слога и связал акцентную выделенность с семантической, введя в просодику понятие идеи, то есть смысловой нагруженности выделенного слога. Он выдвинул тезис о том, что в стихе речь идет не просто об измерении степени выделенности слогов, но о соизмерении идей относительно друг друга, которое происходит за счет метрического выделения более значимых

[1] "Bei uns ist die Poesie nur halb Empfindungssprache, und halb noch Gedankensprache: denn sie giebt nicht allen, sondern nur allen bedeutendern Silben neben den unbedeutendern ein gleiches Interesse <…>. Unsere Poesie hebt jede bedeutendere Silbe vor jede unbedeutenderen heraus".

слогов по сравнению с менее значимыми [там же: 126, 134–135]. Впоследствии данная мысль была подхвачена другими лингвистами. Мориц впервые провел соответствие между акцентной выделенностью ударного слога и его морфологическим статусом и предложил первую акцентную классификацию морфологических единиц [там же: 144–145].

С тех пор проблема акцентной выделенности слога стала центральной в просодическом стиховедении. Она подробно изучалась Эдуардом Сиверсом в его монографии «Основы фонетики…» («Grundzüge der Phonetik…»). Сиверс формирует глубокие представления о тонической природе словесного и фразового акцента в германских языках, о соотношении акцента и слоговой длительности [Sievers, 1893: 197–200, 210–237]. Несколько позднее Франц Саран разработал подробную классификацию акцентной выделенности слогов, предложив многоступенчатую классификацию, состоящую из шести классов: полновесные или достаточно тяжелые (vollschwer), средней тяжести (mittelschwer) и полутяжелые (halbschwer), а также полулегкие (halbleicht), достаточно легкие (volleicht) и сверхлегкие (überleicht) [Saran, 1907: 49]. Эти уровни (Stufen) слоговой выделенности определяются по степени самостоятельности и важности, с которой значение слова воспринимается сознанием. В этом прослеживается аналогия с позицией Морица, связывавшего акцентную выделенность слога с его смысловой нагрузкой. В целом классификация Сарана основана на контекстуальном употреблении слова — и коррелирует со степенью его значимости, с логической и функциональной выделенностью слова в предложении.

При создании классификации акцентных единиц была важна также реализация слога в условиях метра. Вначале просодическое стиховедение не проводило теоретического разграничения понятий «метр» и «ритм». Определенный прорыв в этом отношении осуществил В. М. Жирмунский, но уже на русском материале. Жирмунский был хорошо знаком с просодической немецкой школой и, по-видимому, опирался на ее опыт, но ему удалось сделать следующий очень важный шаг: теоретически осмыслить положение ритма по отношению к метру. В результате в работах Жирмунского, как говорилось в главе 2 (см. с. 34), стихотворный ритм был представлен как результат взаимодействия метра и языка.

Генеративное стиховедение является качественно новым этапом западной науки о стихе; в определенной степени оно опирается на те представления, которые были сформированы просодической школой. Генеративный и просодический подходы объединяет интерес к образцам акцентной реализации метрической схемы. Однако генеративное направление предлагает более структурированную систему для анализа данной реализации.

У истоков генеративной метрики стояли М. Халле и Дж. Кайзер [Halle, Keyser, 1971]. Позднее этот метод получил развитие в трудах П. Кипарского и его школы [Kiparsky, 1975]. Генеративное направление возникло, с одной стороны, на базе современных течений в лингвистике, с другой — на основе метрики английского стиха, располагающего чрезвычайным многообразием вариантов реализации метрической модели. Эта особенность англоязычной версификации во многом определила проблематику генеративного направления.

Генеративное стиховедение представляет теорию, способную предсказать многообразие реализации метра, обозначить допустимые границы этой реализации, а также свести многообразие возможных реализаций к определенному метру. Система генеративного метода предусматривает три уровня: 1) метрический уровень, представленный как глубинная структура (глубинная модель); 2) уровень реализации — поверхностные структуры; 3) правила корреспонденции, связывающие первые два уровня. Эти правила могут одновременно порождать поверхностные структуры из глубинных и сводить многообразие поверхностных структур к базовой глубинной модели.

Несмотря на то что генеративное стиховедение возникло на материале английского стиха, попытки применения данного метода осуществлялись и на другом материале, например при изучении немецкого стиха (П. Кипарский). Применение генеративного метода возможно и на материале русского стиха. Так, М. А. Красноперова предложила для русского классического 4-стопного ямба со структурой WSWSWSWS(W) следующие правила корреспонденции:

1) последняя S-позиция всегда ударна (учтена одна из основных особенностей русского классического стиха);

2а) ударения возникают на всех S-позициях и только на них;

2б) ударения возникают только на S-позициях, но не обязательно на всех (допускаются пиррихии);

2в) ударения неодносложного слова могут занимать только S-позицию, но не обязательно каждую S-позицию (запрет на переакцентуацию).

Лингвостатистический метод и дескриптивное стиховедение возникли на основе дистрибутивно-статистического описания ритмообразующих и метрообразующих элементов стиха, то есть в основном использовались для исследования метрики и ритмики. В области метрики внимание уделялось структуре метра, диахроническим и синхроническим изменениям, преобладанию одних метров над другими и т. п. Исследовались также эквивалентные метру принципы организации стиха, проблема связи метрики и жанра, а также семантика метра и связь определенных метров с той или иной тематикой. Так, например, К. Ф. Тарановский установил связь 5-стопного хорея («Выхожу один я на дорогу») с темой пути в русской поэзии. В современных исследованиях М. Л. Гаспарова это направление получило дальнейшее развитие — выявлено семантическое тяготение ряда других размеров [Гаспаров, 1999]. Дескриптивная метрика дала описание традиционных размеров и смогла выявить новые: дольник, тактовик, акцентный стих; она дала представление о метрической структуре не только литературного, но и народного стиха.

Важной частью этого направления стиховедения с самого начала была ритмика. Уже в работах Андрея Белого, как мы видели, стихотворный ритм занимает центральное место. Труды Белого и опыт немецкой просодической школы оказали влияние на развитие концепции ритма В. М. Жирмунского, возникшей в конце 1920-х годов. С тех пор повышенный интерес к ритмической структуре стиха стал характерной чертой отечественного стиховедения. Именно в области ритмики методика дистрибутивно-статистического анализа использовалась наиболее широко. Дескриптивная ритмика исследует распределение ритмообразующих элементов в стихе, прежде всего дистрибуцию ритмических слов и типов слогоударных конфигураций строк (ритмических форм). Ритмика стиха изучается на фоне ритмики прозы как нейтрального (по отношению к стиху) просодического фона.

Система приемов обработки и анализа стихового и языкового материала, используемая в лингвостатистическом, дескриптивном стиховедении получила название **«русский метод»**, поскольку сформировалась в отечественной практике и до сих пор применялась преимущественно при изучении русского и славянского стиха.

У истоков «русского метода» стояли А. Белый, Г. Шенгели, В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский. На русском материале он получил развитие в работах К. Ф. Тарановского, М. Л. Гаспарова, В. Е. Холшевникова, Дж. Бейли, И. Лилли и др. На иностранном, прежде всего славянском материале этот метод использовался в исследованиях Р. Кунчевой, Л. Пщоловской, Д. Урбаньской, А. Белчевича, А. Червенко, В. И. Рагойши, К. Сгалловой и др. Его широкое применение к западноевропейскому стихосложению ограничивается в основном работами М. Г. Тарлинской и статьями автора настоящей монографии. Однако эпизодически, главным образом для анализа английского стиха, а также при изучении некоторых других стихотворных традиций, этот метод использовался Дж. Бейли, Б. Шерром, М. Л. Гаспаровым.

Большое внимание стиховедов, использующих «русский метод», привлекало изучение ритмообразующих единиц текста, что привело к развитию новой отрасли стиховедения — лингвистики ритма. В рамках данной дисциплины изучаются типологические и индивидуальные свойства ритмических структур, их синхронное состояние и эволюция. Особое освещение получила проблема слоговой организации стиха и вопрос о взаимодействии слогов разной просодической силы внутри стихового ряда (строки). Исследуются также темповые характеристики ритмических конфигураций стиха и семантические предрасположенности ритмических структур. Значительная работа в этом отношении была проделана М. А. Красноперовой и ее учениками. При анализе семантических связей ритмических структур исследовалась частота попадания слов, образующих эти структуры, в те или иные семантические классы.

Принципиальным достижением дескриптивной ритмики было обнаружение устойчивых во времени и почти универсальных явлений на материале ряда размеров. Обнаружено, что в определенные периоды ритмика стиха у разных поэтов и в разных жанрах имеет совершенно определенную структуру. Например, ритмику

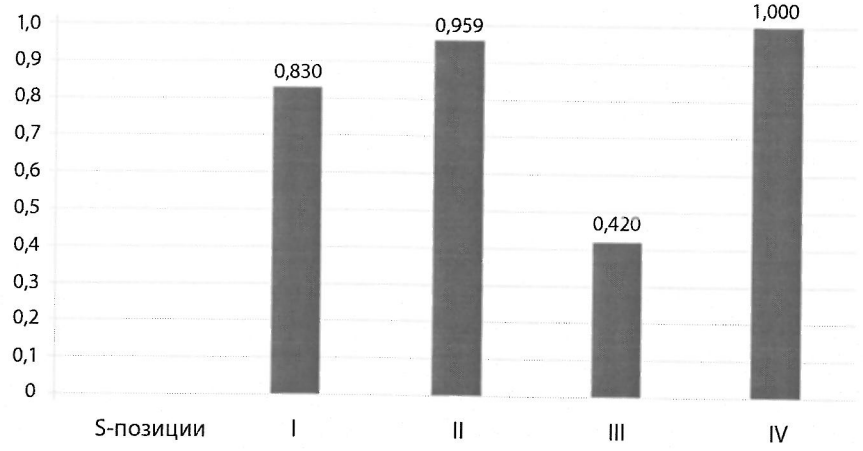
русского 4-стопного ямба XVIII в. характеризует так называемый рамочный профиль ударности, когда начальная и конечная сильные позиции стиха ударяются чаще, чем внутренние, а в начале XIX в. картина меняется — профиль ударности ямба становится альтернирующим, четные S-позиции ударяются чаще, чем нечетные. Это явление было открыто Тарановским, установившим, что в XIX в. ритмика всех русских двусложных размеров формируется под действием двух законов: закона регрессивной акцентной диссимиляции и закона стабилизации сильного слога после первого слабого. Закон регрессивной акцентной диссимиляции состоит в том, что чаще и реже ударяемые сильные позиции чередуются через одну в направлении от конца строки к началу, при этом различия между ними постепенно уменьшаются за счет ослабления ударности часто ударяемых иктов и усиления акцентуации реже ударяемых S-позиций. Крайней формой такого явления в 4-стопном ямбе становится альтернирующий профиль ударности (см. гистограмму 2).

Его противоположность — рамочный профиль, когда в 4-стопном ямбе ударность внешних S-позиций (первой и последней) существенно выше, чем внутренних (второй и третьей) (см. гистограмму 3).

Альтернирующий профиль характеризует ритмику русских ямбов после 1820 г.; рамочный ему предшествует, он преобладает в основном у поэтов XVIII в. Однако в конце XIX и в XX в. обнаруживается тенденция «возвращения» к предальтернирующему, рамочному ритму 4-стопника. В целом «золотой век» русской поэзии, стихосложение поэтов «пушкинской поры», характеризует закон регрессивной акцентной диссимиляции S-позиций и, соответственно, альтернирующий профиль ударности.

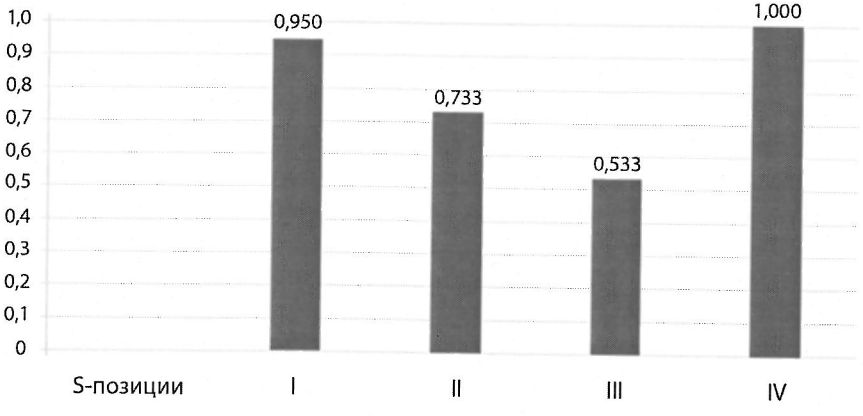
Причины возникновения регрессивной акцентной диссимиляции в русском стихе были обнаружены М. А. Красноперовой [Красноперова, 1982]. Закон стабилизации сильного слога после первого слабого выражается в тенденции к повышению ударности на икте после первой слабой позиции, то есть на второй S-позиции в ямбе и на третьей S-позиции в хорее.

Надо сказать, что закон регрессивной акцентной диссимиляции, открытый на материале русского стиха, очевидно, является универсальным для силлабо-тонического стихосложения в целом: результаты наших исследований показывают, что тенденция



Гистограмма 2. Профиль ударности «Медного всадника» (А. С. Пушкин)

Примечание: Подписи данных указывают относительную частоту ударности той или иной сильной позиции 4-стопника.



Гистограмма 3. Профиль ударности «Оды Григорию Александровичу Потемкину 1774 года» (А. П. Сумароков)

к расподоблению часто- и редкоударяемых S-позиций, действующая от конца строки к началу, присутствует в английском, нидерландском и немецком ямбе определенных эпох.

Направления, возникшие на основе «русского метода». Развитие современного русского и славянского стиховедения связано с лингвостатистическим направлением.

Его взлет во второй половине XX и начале XXI в. вывел стиховедение на современный уровень науки. В настоящее время появились новые задачи применения данной методики и компьютерных технологий для моделирования процессов интеллектуальной деятельности человека при порождении и восприятии метрически организованных текстов. В этой сфере предполагается решение таких вопросов, как распознавание метра, реакция на отступления от него, восприятие ритмической структуры различных текстов, воспроизведение метрической системы стиха и др.

Частной разновидностью лингвостатистического направления является **математическое стиховедение**. Данная отрасль представляет собой развитый математический, прежде всего вероятностно-статистический аппарат в исследовании ритмики стиха. В рамках этого направления традиционным стало исследование стиха с помощью так называемой языковой модели, которая показывает, каким будет соотношение ритмических структур в стихе, если поэт пишет стих, как прозаик прозу, но только стремится соблюсти размер (подробно об этой модели будет рассказано в главе 8). Математическое направление связано с деятельностью таких ученых, как Б. В. Томашевский, А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров и М. А. Красноперова. В рамках этого направления широкое применение получили методы компьютерной обработки и анализа стихотворного текста.

Использование компьютерных методов в стиховедении было начато еще в 1960-е гг. Как правило, их применение связывалось с выполнением статистических подсчетов по текстам. Они использовались также при решении некоторых задач логического характера, в том числе для автоматического распознавания метрической организации стиха и определения таких классических размеров, как ямб, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий. В настоящее время И. А. Пильщиковым и его научной группой ведется работа по созданию уникальной компьютерной программы, позволяющей работать с большими текстами со сложной метрической структу-

рой и определять их размер с той или иной долей вероятности. Под руководством Е. В. Казарцева в рамках проекта, поддержанного РНФ[2], разрабатывается универсальная компьютерная система, которая может анализировать обширные корпусы стихотворных и прозаических текстов на разных языках и формировать на их основе статистику распределения ритмических структур и слов, а также строить по этим данным вероятностно-статистические модели для классических стихотворных размеров.

Математическое стиховедение направлено также на решение различных прикладных задач, связанных с изучением семантики ритма и метра, исследованием авторской манеры и стиля. Его методы используются в решении проблем художественного перевода, при анализе характерных особенностей той или иной поэтической эпохи, для атрибуции и датировки текстов. Анализ ритмики стиха и прозы с помощью точных методов остается наиболее перспективной областью современного отечественного стиховедения.

В рамках этого направления сформировалось представление (гипотеза) о том, что ритмическая структура прозаического текста достаточно хорошо описывается с помощью последовательности повторных независимых испытаний. «Каждой точке последовательности ставится в соответствие испытание, результат которого состоит в выявлении того или иного ритмического слова» [Красноперова, 2000: 78]. Эта гипотеза проверялась разными учеными и оказалась приемлемой для использования. Подробно ее испытание представлено в работе Красноперовой 1989 г.

Впоследствии данным автором был предложен расширенный вариант этой гипотезы: с помощью последовательности повторных независимых испытаний можно описывать не только ритмическую структуру готового текста, но и процесс ее порождения. Модель такого процесса позволяет представить комплекс условий, который приводит к статистическим показателям, соответствующим абстрактной вероятностной схеме [там же]. На этой основе возникло новое направление — **реконструктивное моделирование стихосложения (РМ)**. Оно стало качественно новым этапом в развитии «русского метода».

---

[2] Работа над созданием такой программы проводится совместно с В. Э. Вашченковым по гранту РНФ №16-18-10250 в 2016–2018 гг.

Данное направление представляет собой переход от дескриптивных методик в изучении формы стиха к исследованию глубинных структур стихотворной речи. В работах М. А. Красноперовой была сформирована теория РМ, основная цель которой — моделирование скрытых от непосредственного наблюдения системных процессов, ведающих порождением и восприятием ритмики стиха.

Метод реконструктивного моделирования представляет собой систему кибернетических и вероятностно-статистических моделей. Кибернетические модели применяются для описания гипотетического комплекса условий стихосложения на уровне процессов формирования ритмического текста. Данные модели представлены двумя различными типами: модель формирования стихотворной строки по образцу ритмической конфигурации и модель порождения и восприятия стихотворного ритма (МПВР).

Модели формирования строки по образцу ритмической конфигурации описывают гипотетический процесс приспособления языкового материала к имеющемуся метрическому образцу. Наиболее простой моделью такого типа является «прозометрическая версификация» [Красноперова, 2000: 77]. В этой модели образец ритмической конфигурации представляет собой последовательность выделенных зон оперативной памяти, отражающих расположение сильных и слабых метрических позиций в стихе. Тип стихосложения, который ставится в соответствие данной модели, распадается на две стадии: речевую и метрическую. На первой выбираются слова из языкового резерва, на второй каждое найденное слово проверяется на соответствие той или иной позиции в стихе.

МПВР является центральным звеном системы реконструктивного моделирования стихосложения. В ней представлены определенные универсалии процесса порождения и восприятия стиха. Модели формирования строки по образцу ритмической конфигурации лишены представления о такого рода универсалиях: данная система моделей рассматривается как фоновый аппарат при изучении особенностей стиха, позволяющий произвести гипотетическую реконструкцию комплекса условий стихосложения [Красноперова, 2000: 23].

МПВР состоит из двух компонентов — механизма рецепции и механизма генерации. В основе механизма рецепции лежит оперативная память, где откладывается каждая ритмическая строка и происходит взаимодействие состояния оперативной памяти и те-

кущей строки. Главным компонентом механизма генерации является языковая система метра (ЯСМ), которая представляет собой устройство, запоминающее и воспроизводящее ритмические эффекты. В основу понятия ЯСМ положено представление о том, что каждый ритмический текст обслуживает система, имеющая сходство у разных поэтов, носителей определенного языка.

Важной частью аппарата реконструктивного моделирования являются вероятностно-статистические модели, которые осуществляют связь между кибернетическими моделями и текстами [Красноперова, 2000: 24]. Связь выражена в нахождении соответствия распределения ритмообразующих элементов текста тем условиям стихосложения, которые предусмотрены кибернетическими моделями (подробнее см. в главе 8).

Теория РМ и когнитивное стиховедение. Теорию РМ можно отнести к когнитивному направлению современного стиховедения. Ее аппарат предназначен для гипотетической реконструкции реальных механизмов версификации по статистическим показателям ритмики. Данный исследовательский аппарат призван описывать глубинные процессы и механизмы, происходящие в мозгу человека при порождении метрически и/или ритмически организованных текстов, а также при их восприятии. Он дает возможность гипотетической реконструкции этих процессов на основании текстовых параметров, то есть с помощью тех ритмических структур, которые реализованы в реальном тексте. Данная система позволяет изучать скрытые процессы интеллектуальной творческой деятельности человека, сопровождающие создание стихотворных произведений в разные поэтические эпохи. Несмотря на связь с традицией русского стиховедения и общими тенденциями современной когнитивной поэтики, теория РМ представляет собой направление, не имеющее аналогов в российской и зарубежной науке. Ее аппарат — уникальная научная база для исследования механизмов версификации [Златоустова, 2004: 122–125].

Стихотворный ритмический текст является особой формой передачи и хранения информации. Он не только сопровождает, но и в значительной мере деформирует языковую коммуникацию. Ритмический строй стиха влияет на отбор словесного материала и на его восприятие. Изучение взаимодействия ритмической и вербальной коммуникации в стихе становится важной задачей

современной лингвистики и тех ее областей, которые связаны с изучением интеллектуальных процессов, влияющих на коммуникацию. В этом отношении аппарат теории РМ приобретает особую актуальность. С его помощью появляется возможность анализа природы творческой деятельности человека, отраженной в просодии поэтического текста.

Теория РМ уже сыграла заметную роль в объяснении различных особенностей развития русского стихосложения. В частности, с ее помощью был объяснен процесс, приводящий к появлению закона регрессивной акцентной диссимиляции. Выявлено, что начиная приблизительно с середины XVIII и до середины XIX столетия в русском 4-стопном ямбе у разных поэтов разных поколений действовала одна и та же постепенно усиливавшаяся тенденция к повышению ударности второй S-позиции и понижению ударности первой и третьей S-позиций, что и привело к ЗРАД. Был выявлен фактор, влияющий на развитие данного процесса — это так называемые длинные слова, образующие в стихе пиррихии (Д-слова). Согласно МПВР, ударения этих слов создают «тесноту» в окрестности тех S-позиций, на которые они падают, что стимулирует использование неударных слогов на предшествующих иктах [Красноперова, 2004: 123]. Предсказанный с помощью аппарата РМ процесс регрессивной акцентной диссимиляции в русском стихе относится к категории коллективных бессознательных процессов, охватывающих творчество разных поэтов определенной эпохи или даже разных эпох.

Теория РМ открывает новые перспективы в изучении не только русского стихосложения. Несмотря на то что лежащая в основе МПВР аксиоматика была сформирована применительно к русскому стиху, она претендует на универсальность и, очевидно, может быть использована для анализа иноязычных текстов. Часть аппарата данной теории РМ используется при сравнительном анализе ритмики разноязычного стиха (см. наши исследования [Kazartsev 2006, 2008, 2014a, 2014b]).

Глава 6

Основы ритмического представления стиха

6.1. Проблематика

Взаимодействие метра и языка не только создает особого рода речь, но и позволяет в полной мере выявить ритмический потенциал слова. Надо сказать, что, несмотря на многочисленные и чрезвычайно активные исследования в области русской фонетики и акцентологии, которые образуют богатую традицию, отечественные лингвисты почему-то редко принимают в расчет условия стиха. Исключение составляют, по-видимому, лишь некоторые работы Л. В. Златоустовой. Между тем поведение того или иного слова (или слога) в стихотворной речи, в частности в метрическом контексте, может дать важную информацию о его акцентуации и степени его просодической выделенности в том или ином контексте. Признаем, однако, что и у стиховедов вопрос об акцентной интерпретации ритмического текста и составляющих его единиц сравнительно редко поднимался в специальной литературе. Тем не менее для исследователей стиха этот вопрос всегда оставался одним из ключевых, без решения которых невозможна работа с текстом.

В 1924 г. В. М. Жирмунский, подготавливая к печати книгу «Введение в метрику. Теория стиха», писал, что «современная наука о стихе от абстрактных метрических схем переходит к изучению реального ритма» и что «очередной задачей русской метрики становится фонетическое обследование акцентных отношений» [Жирмунский, 1975: 6]. Вышедшая в свет в 1925 г., эта работа содержала главу, посвященную данным вопросам. В ней впервые было сделано обобщение различных исследований акцентных отношений. Эти исследования имеют довольно глубокую историю.

Известно, что еще М. В. Ломоносов в «Письме о правилах российского стихотворства» высказал определенные теоретические положения о статусе акцентных единиц в русском языке. Он, в частности, отмечал, что «наши единосложные слова иные всегда долги… иные кратки… иные иногда долги, иногда кратки». Так впервые было сформировано представление о трех степенях акцентной выделенности слова. Жирмунский, как бы следуя за Ломоносовым, предложил различать три группы ритмических слов: 1) слова безусловно ударные; 2) слова безусловно неударные; 3) слова метрически двойственные [там же: 91]. К первой группе он относит слова «с полным вещественным значением», то есть существительные, прилагательные, глаголы (кроме вспомогательных), наречия (кроме местоименных) [там же]. Ко второй — служебные слова: частицы, односложные предлоги и союзы. К двойственным — вспомогательные глаголы, междометия, односложные числительные, местоимения, а также местоименные наречия (и союзы), «т. е. слова, занимающие как бы переходное положение между знаменательными и служебными» [там же: 92].

Классификация Жирмунского тесно связана со стихотворным употреблением ритмических слов. Жирмунский показывает, как двойственные слова атонируются на «метрически неударном месте», то есть в слабой позиции: «Мой-дядя самых честных правил», «Он-знал довольно по-латыни». Напротив, «в рифме, где метрическое ударение обязательно, слова эти несут ударение: “Домой одеться едет óн” (: вышел вон)». Жирмунский полагал, что только безусловно ударный слог метрической схемы в русском стихе, то есть последняя S-позиция, является однозначно выделяющим для двойственных слов. По поводу «поведения» двойственных слов (в данном случае односложных местоимений) на непоследней S-позиции он пишет: «Попадая на метрически ударное место в двудольном размере, они несут более слабое ударение, которое, в зависимости от манеры чтения, выступает с большей или меньшей отчетливостью. Ср.: “Но боже *мой*, какая скука” … “Балеты долго *я́* терпел”» [там же: 94–95].

Жирмунский определил основные условия акцентной выделенности двойственных слов в соответствии с метрической схемой. В целом предложенная им классификация носит морфологический

характер. Она послужила основой для дальнейших отечественных исследований в этом направлении.

Концепцию акцентной интерпретации слов в зависимости от их поведения в стихотворных рядах двусложных размеров, разработанную позднее, в 1968 и 1985 гг., А. Н. Колмогоровым и А. В. Прохоровым, можно назвать закономерным продолжением идей Жирмунского. Новизна данной концепции заключается в том, что категориальный статус акцентной единицы определяется здесь не только морфологически, но и по контексту [Колмогоров, Прохоров, 1985: 120]. В соответствии с тремя классами ударений — безусловно значимыми, потенциально значимыми и незначимыми — были выделены три класса ритмических слов: безусловно самостоятельные, потенциально самостоятельные и несамостоятельные. Данная классификация имеет тесную связь с классификацией Жирмунского. Так, в условиях текста все существительные, прилагательные, смысловые глаголы, некоторые наречия функционируют как безусловно самостоятельные слова; предлоги, частицы — как безусловно несамостоятельные, а большинство местоимений, вспомогательные глаголы и односложные числительные обнаруживают свойства потенциально самостоятельных акцентных единиц. Однако градация акцентной выделенности определяется уже не только морфологически, но и условиями контекста, «в частности отношениями подчинения, действующими в тексте» [там же]. В работах Колмогорова и Прохорова впервые было обращено внимание на выделяющие свойства дистактного подчинения, однако системный учет *дистактной*, или дистанционной, выделенности не был подробно разработан [там же: 120–123]. Важным вкладом в развитие принципов анализа акцентного статуса ритмообразующих единиц стал учет метрических условий: «Незначимые ударения не могут падать на безусловно ударный слог метрической схемы» (то есть на последнюю S-позицию в строке) [там же: 119].

6.2. Развитие теории ритмического представления текста

К числу нерешенных вопросов ритмической интерпретации относится проблема разграничения и взаимодействия морфологических (словарных), текстовых и метрических условий акцентной

характеристики. Нерешенными задачами остаются также последовательный и системный учет выделяющих параметров текста и метра — речь идет о тех параметрах, которые непосредственно влияют на категориальный статус ритмических слов.

К сожалению, стиховедческие исследования весьма редко снабжены пояснениями в отношении учета акцентных единиц при наведении статистики. Даже в серьезных исследованиях обычно содержатся лишь краткие указания об акцентуации, как правило не имеющие системного характера. При разметке текста исследователи нередко руководствуются так называемым индивидуальным «слуховым подходом», соотнесенным «со слуховым подходом прежних исследователей» [Гаспаров, 1974: 80]. К сожалению, большинство работ по исследованию ритмики стиха не содержит комплексного исследования проблемы ритмического представления текста. Тем не менее ее решение является важной и актуальной задачей.

Оно позволило бы разработать пригодные для формирования статистики правила системного учета акцентных единиц. В основу этих правил должен быть положен принцип разграничения словарных, текстовых и метрических условий акцентной характеристики. В частности, необходимо системно учесть выделяющие параметры текста (дистактность, эллипсис и др.), а также последовательно применить условия метра для окончательного определения категориального статуса ритмических слов.

6.3. Уровни определения ритмического статуса акцентных единиц

Создание ритмического представления текста — очень важная часть любого современного стиховедческого исследования. Осуществление этой части работы невозможно без правил акцентной интерпретации стиха. Создание таких правил, как мы уже сказали, требует учета всех условий акцентного выделения ритмических единиц. Следует рассмотреть три типа таких условий: 1) словарь (морфологическая характеристика); 2) текст (или словоупотребление); 3) метр (упорядоченное чередование S- и W-позиций).

Первый тип условий — словарь — позволяет выделить ритмические классы слов по морфологическим признакам. Здесь следует различать знаменательные и служебные слова, а также «слова,

занимающие как бы переходное положение» [Жирмунский, 1975: 92]. Данный тип условий определяет границу между самостоятельными, несамостоятельными и потенциально самостоятельными словами. Ритмически самостоятельными словами следует признать лексически полнозначные, знаменательные слова: существительные, прилагательные, глаголы и т. п. Несамостоятельными являются служебные слова: предлоги, частицы, союзы и т. п. Потенциально самостоятельные слова занимают промежуточное положение по отношению к полнозначным и служебным словам. К ним относятся местоимения, вспомогательные глаголы, односложные числительные и т. п.

Второй тип условий — текст (речевое словоупотребление) обладает определенными параметрами акцентного выделения. Одним из таких параметров в тексте является, например, дистактное подчинение слова. *Выделяющим* фактором может быть также повтор, наличие эмфатического или фразового ударения. Например, в сочетании «Та́м, та́м под сению кулис» местоимение «там» выделено вследствие повтора.

Третий тип условий — метр — учитывается как особый критерий акцентуации. Противопоставление сильного и слабого места соответствует роли позиций в акцентном отношении: S — условно выделяющая позиция, W — условно «атонирующая» позиция.

Ритмическое слово безусловно самостоятельно, если оно самостоятельно (ударно) независимо от условий метра или контекста. Слово является безусловно несамостоятельным, если при любых условиях оно ритмически несамостоятельно (безударно), даже в S-позиции.

Рассмотрим условия текста, в которых может оказаться полнозначное по словарю односложное слово: «Чин следовал бы ему, он же оставил службу». Допустим, нас интересует акцентный статус слова «чин». Это слово по словарю полнозначное, то есть ритмически самостоятельное, оно должно быть ударно в любой метрической позиции. Очевидно, что S-позиция не уменьшит степень его акцентуации. Однако важно, что и в W-позиции это слово сохранит свою акцентную самостоятельность:

Чи́н следовал ему —
Он службу вдруг оставил.

Следовательно, это односложное существительное является безусловно самостоятельным словом, поскольку сохраняет акцентную самостоятельность независимо от рассмотренных условий. В целом лексически полнозначные слова (существительные, прилагательные, глаголы, некоторые наречия и т. п.) являются безусловно самостоятельными словами (БС).

Проведем анализ употребления одного из предлогов, например предлога «без», в тексте: «Он проводил свой век без любви и без жизни». В обоих случаях этот предлог очевидно безударен. Рассмотрим теперь вопрос о его акцентном статусе в зависимости от метрической позиции: «Без слез, без жизни, без любви». Очевидно, что W-позиция не усиливает его ритмическую самостоятельность: «без-слез, без-жизни», но и S-позиция не позволяет выделить его как самостоятельное слово; предлог остается проклитикой: «без-любви». Следовательно, односложное слово «без» во всех случаях проявляет себя как несамостоятельное, значит, оно безусловно несамостоятельное. Надо сказать, что в целом все лексически неполнозначные слова (предлоги, союзы, частицы и т. п.) оцениваются как безусловно несамостоятельные слова (БНС).

Однако существует класс слов, акцентная самостоятельность которых переменчива. Она может зависеть от рассматриваемых здесь условий текста или метра. К таким словам в русском языке относятся многие междометия, вспомогательные глаголы, большинство местоимений и т. п. Рассмотрим употребление местоимения «он» в тексте, а затем на сильном и слабом местах метрической схемы:

Текст:
Он заставил себя уважать
Метр:
W **Он** уважать себя заставил
S Заставил **óн** себя уважить

Очевидно, что ритмическая самостоятельность данного местоимения зависит от условий метра: на слабом месте метрической схемы оно безударно, но приобретает ударение на сильном месте. Слова, ритмическая самостоятельность которых зависит от условий текста или метра, являются потенциально самостоятельными (ПС).

Если морфологический класс слова однозначно определяет его акцентный статус, например БС- или БНС-слово, то при ритмической разметке оно соответственно учитывается как ударное или безударное. Основную сложность представляют ПС-слова.

Потенциально самостоятельные по словарю слова могут быть безусловно самостоятельными по тексту. Некоторые параметры текста (еще до подстановки в стих) позволяют изменить акцентную трактовку ПС-слов по отношению к метру. Например, дистактное подчинение почти всегда усиливает акцентуацию. Анализ соотношения этого условия в тексте с условиями метра показал, что дистактное подчинение потенциально самостоятельного по словарю слова определяет его статус как безусловно самостоятельной акцентной единицы по отношению к метру. Рассмотрим один из примеров дистактного подчинения все того же ПС-слова «он» в прозе: «**О́н**, радуясь счастью, забыл про все на свете». В аналогичном контексте, но в условиях метра акцентная выделенность местоимения «он» сохраняется даже на W-позиции:

О́н, радуясь такому счастью,
Забыл про близкое ненастье.

По этой причине данное словоупотребление можно считать безусловно самостоятельным.

Дистактность, по-видимому, следует рассматривать как «универсальный» выделяющий параметр. Ее учет особенно важен для оценки акцентного статуса ПС-слов. Однако есть условия, ограничивающие выделяющую способность дистактности. Рассмотрим следующее сочетание: «**нам** и в голову не приходило». Дополнение «нам» (ПС-слово) оторвано от глагола, но дистактность оказывается мнимой, так как местоимение подчиняется всему устойчивому сочетанию «в голову не приходило». В ритмическом отношении в данном случае ПС-слово остается потенциально самостоятельным по тексту в отношении метра, так как оно атонируется на W-позиции:

Мы зна́ли хорошо́ его́,
Нам в го́лову не приходи́ло
Его́ оста́вить одного́.

Учет взаимодействия «уровней» акцентной выделенности является важным принципом определения степени самостоятельности ритмообразующих единиц.

Рассмотрим другие параметры текста, влияющие на акцентный статус слова и представляющие сложность при определении степени его самостоятельности. Например, эллипсис: «Полковая наша канцелярия бывала полна офицерами: кто ждал денег, кто письма, кто газет» (из повести Пушкина «Выстрел»). Последние два словоупотребления местоимения «кто» ритмически выделены из-за пропуска предиката, которому подчинено ПС-слово. Является ли выделение с помощью данной эллиптической конструкции настолько сильным, что сохранится и в условиях W-позиции? Рассмотрим искусственный метрический контекст, в котором соблюдена синтаксическая аналогия:

Сегодня здесь собрался целый свет:
Кто ждал письма, **кто́** денег, кто газет.

Второй случай употребления местоимения содержит эллипсис и попадает на слабое место — ударение при этом сохраняется. Следовательно, такой тип эллиптического выделения можно считать тем параметром текста, при котором потенциально самостоятельное по словарю слово становится безусловно самостоятельным по отношению к метру.

Рассмотрим другой важный аспект, который может оказывать влияние на акцентуацию ПС-слов, а именно логическое (или эмфатическое) ударение. В двух различных контекстах: 1. «Я опасался встретиться с ним с глазу на глаз, *оди́н я не мо́г* туда ездить». 2. «И Сильвио приобрел прежнее свое влияние, *один **я́** не мог* уже к нему приблизиться» (из повести «Выстрел»). В первом контексте ПС-слово «я» практически атонировано и является энклитикой, объединяясь в одно ритмическое слово с глаголом (я-не-мо́г). Во втором контексте на местоимение «я» падает логическое ударение, поэтому оно выделяется как самостоятельное слово ударением и словоразделом. Однако данная ритмическая выделенность на W-позиции сохраняется лишь частично:

Все отвернулись от него,
Оди́н ***я*** | мог ему помочь.

Местоимение «я» атонируется, но словораздел проходит между местоимением и глаголом: местоимение подчиняется не предикату, а слову «один». В этом случае ПС-слово не становится ритмически самостоятельным; изменяется направление его подчинения.

Приведенные примеры показывают, что использование метрических условий может служить опорой при анализе категориального статуса акцентных единиц и даже определять направление их подчинения. Для решения вопроса об акцентном статусе нужно определить «поведение» слога в сильной и слабой позиции метрической схемы, при этом необязательно рассматривать только последнюю сильную позицию. Можно сформулировать такое правило: если в данных (или аналогичных данным) текстовых условиях слово ударно даже на слабом месте метрической схемы, то оно безусловно самостоятельно. Если слово безударно даже на сильном месте, то оно безусловно несамостоятельно.

Встречаются случаи, когда незначимое по словарю слово может быть потенциально ударным. Так, например, двойной союз «то — то» является незначимым словом, поскольку это союз. Однако его вторая часть в речевом употреблении имеет ударение, например: «Он то верил, **то́** сомневался в своих силах». При этом ритмическая выделенность, по-видимому, не зависит от контекста. Встает вопрос: не является ли *второе* «то» потенциально самостоятельным словом? Для ответа необходимо проверить ударность данного ритмического слова в соответствующих метрических условиях. В слабой позиции это слово все-таки безударно:

То в красный уголь обратит,
То быстро в воду погрузит.

В сильной позиции слово оказывается ударным (реальное ударение падает именно на вторую часть союза):

На троны свысока глядит,
Всех то прощает, ***то́*** казнит.

Следовательно, вторая часть двойного союза «то — то» учитывается как потенциально самостоятельное слово по отношению к метру. Таким образом, второе «то» является безусловно само-

стоятельным словом в отношении *текста*, но по отношению к *метру* его следует считать потенциально самостоятельным. Следует заметить, что ударность второй части союза обнаруживается в прозаическом контексте, очевидно, вследствие повтора.

6.4. Правила ритмического представления стиха и прозы

В русском стиховедении сформировался метод изучения ритма стиха на фоне прозы. Данный подход позволяет рельефнее представить особенности стихотворной ритмики по сравнению с речью, не имеющей специальной метрической или ритмической организации. Проза при этом воспринимается как нейтральный языковой фон по отношению к стиху. Исходя из задач стиховедения, разработка правил акцентуации прозы связана с условиями изучаемого стихотворного размера (например, ямба), то есть ее ритмическое представление формируется с ориентацией на стих.

В двусложных размерах, ямбах и хореях, двусложные ПС-слова (например, местоимения «она», «его», «меня», числительные «двести», «десять», «сорок») попадают, как правило, ударным слогом на сильное место и несут значимое ударение. Односложные ПС-слова, присоединяющие безусловно несамостоятельные (БНС) слова (например, предлоги или союзы: «ко мне́», «и я́»), образуют двусложное или многосложное слово («до-ва́с» «подо-мно́й»), несущее значимое ударение, которое в стихе, как правило, занимает сильную метрическую позицию: «А **о́**н,| мятежный, просит бури…».

Сочетание двух односложных ПС-слов («он был») может иметь переменное ударение в стихе, как, например, в двух данных ямбических строках: «И бодрым |**о́**н был| и веселым», «Чужим |он б**ы́**л| и нелюдимым», где очевидна смена ударения при сохранении словораздела: «**о́**н-был», «он-б**ы́**л». Цельность словораздела обеспечивает относительную ритмическую устойчивость данного сочетания, но место ударения при этом может меняться.

Определение акцентного статуса ритмического слова осуществляется с учетом взаимодействия словарных, текстовых и метрических условий. При этом условия метра имеют особое, решающее значение. Если слово получает значимое ударение и на

сильном, и на слабом месте метрической схемы (хотя бы на слабом), то акцентный статус такого слова очень высок, а само оно, как уже говорилось, считается ритмически безусловно самостоятельным. Если слово ударно только на сильном месте и безударно на слабом, то оно потенциально самостоятельно. Если же слово не имеет ударения даже на сильном месте, мы считаем его ритмически несамостоятельным. Исходя из этих положений были выработаны следующие правила:

Правило 1. **Безусловно самостоятельные по словарю слова учитываются как безусловно ударные.** К ним относятся знаменательные части речи: существительные, прилагательные, глаголы (кроме вспомогательных), наречия (кроме местоименных).

Правило 2. **Безусловно несамостоятельные по словарю слова учитываются как безусловно безударные.** К этой группе принадлежат служебные части речи: частицы, союзы (не местоименные) и предлоги.

Правило 3. **Двусложные потенциально самостоятельные по словарю слова в условиях двусложных размеров учитываются как безусловно самостоятельные.**

Правило 4. **Односложные потенциально самостоятельные по словарю слова — местоимения и местоименные наречия (и союзы), односложные числительные, вспомогательные глаголы и междометия — учитываются в зависимости от условий текста:**

а) как несамостоятельные, если при экспериментальной подстановке в стих на слабом месте не имеют значимого ударения;

б) как самостоятельные:

— если имеет место их дистактное или эллиптическое подчинение в тексте;

— если в экспериментальных условиях стиха они имеют ударение на слабом месте метрической схемы.

При определении статуса ритмического слова самым важным критерием является метр: метрическая позиция позволяет определить статус акцентной единицы по тексту в отношении метра.

Правило 5. **Односложное потенциально самостоятельное слово, присоединяющее безусловно несамостоятельные слова (предлоги, союзы или частицы), учитывается как многосложное безусловно самостоятельное слово.**

Правило 6. **Устойчивое сочетание двух односложных потенциально самостоятельных слов учитывается как безусловно самостоятельное ритмическое слово с переменным ударением.**

Данные принципы и правила учета акцентных единиц предназначены для адекватного представления ударных/безударных слогов в стихе и прозе. Они сформированы на материале русского языка, но с учетом определенных видоизменений могут быть применены для анализа иностранного материала, если иностранная система стихосложения также построена на бинарном принципе противопоставления акцентных единиц. Данные правила положены в основу составления ритмических словарей языка, используемых при расчетах языковых моделей размера (см. главы 7 и 8)[1].

Практика показывает, что применение описанных здесь правил в работе с иностранным материалом требует определенных преобразований. Так, например, чтобы использовать их для изучения немецкого стиха и языка, нужно свести немецкую более дифференцированную акцентуацию к бинарной оппозиции маркированного и немаркированного слога [Kazartsev, 2002] (тот же подход применим и к некоторым другим национальным системам стихосложения, например к нидерландскому стиху [Kazartsev, 2014a, 2014b]).

---

[1] При составлении словаря для расчета языковой модели учет ритмических слов в прозе следует проводить в соответствии с данными правилами и на основании критериев статистики «реально ударных слов», предложенной в работе А. Н. Колмогорова и А. В. Прохорова. Статистика «реально ударных» ритмических слов получается путем присоединения потенциально самостоятельных слов как проклитик и энклитик к безусловно самостоятельным словам [Колмогоров, Прохоров, 1985: 124]. Данный тип статистического учета акцентных единиц дает возможность формировать языковую модель, наиболее адекватную русскому стихосложению. Учет осуществляется по правилам подчинения, которые определяются условиями контекста; например, при решении вопроса о направлении *атонирования* предпочтение отдается синтаксическому подчинению: «…хотя́| **я-весьма́** |уважа́ю | и ценю́| сочини́телей…».

По-видимому, в языках, на которых сложилась метрическая версификация, основанная на противопоставлении W- и S-позиций, стихотворный контекст может служить экспериментальным полем для формирования представлений об акцентном статусе слов. В соответствии с тем, как ведет себя слово на позициях W и S, можно судить о его принадлежности к тому или иному классу. Например, если слово безударно как на W-, так и на S-позиции, то скорее всего оно является несамостоятельным: это про- или энклитика. И наоборот, если слово ударно в любой метрической позиции стиха, то есть даже на W-позиции, то оно безусловно самостоятельно.

Таким образом, мы полагаем, что в языках, на которых существует метрическое, в частности силлабо-тоническое стихосложение — английском, нидерландском, немецком, шведском, датском, русском, украинском, белорусском, болгарском и т. д. — метрическая позиция может служить определителем просодического статуса слогов и слов.

При этом морфологическая категория и контекст употребления служат лишь предварительным указанием на просодический статус слова, который в полной мере раскрывается лишь в метрических условиях стиха.

Односложные существительные, очевидно, в большинстве языков всегда несут ударение, даже на слабой метрической позиции. Рассмотрим две небольшие строфы из стихотворения Дж. Донна «The Ecstasy»:

As, ’twixt two equal armies, Fate
Suspends uncertain victory,
Our **souls** (which to advance their state
Were gone out) hung ’twixt her and me.

And whilst our **souls** negotiate there,
We like sepulchral statues lay;
All day, the same our postures were,
And we said nothing, all the day.

В первом четверостишии односложное существительное «souls» в сочетании «our souls» употреблено на сильной позиции, во втором — на слабой. Но у существительного ударение сохраняется

и в том, и в другом случае, а у местоимения «our» — нет. В первом случае на слабой позиции это слово теряет ударение и присоединяется в качестве проклитики к слову «souls»; образуется единое ритмическое слово «our-souls». Во втором случае «our» приобретает ударение за счет сильной позиции, и сочетание распадается — мы уже имеем дело с двумя ритмическими словами: «our» и «souls». Следовательно, и в английском языке существительное является ударным независимо от позиции, а односложное местоимение ведет себя как двойственное слово.

Посмотрим на небольшой отрывок из немецкого стихотворении Г.-А. Бекера, посвященного русской императрице Елизавете, в котором односложные местоимения «dir» и «dich» встречаются на разных позициях:

Sie winkt ***Dir*** selber deutlich zu
Und will der Welt ein Wunder zeigen,
Drum läst sie **Dich** in voller Ruh
Des Grossen Vaters Tron besteigen.

Первое попадает на слабую позицию и атонируется, оно присоединяется в качестве энклитики к слову «winkt», второе — на сильную и несет ударение. Очевидно, что не только в русском, но и в других языках односложные местоимения проявляют себя как двойственные (ПС) слова. Известно, что прилагательные и большинство глаголов всегда ударны, то есть ведут себя как БС-слова. Но мы знаем, что глаголы-связки в русском языке — это потенциально самостоятельные слова. А как обстоит дело в других языках?

На следующих примерах из нидерландской лирики (Й. Вондель) видно, что в S-позиции глагол-связка «is» несет полноценное ударение:

Vergadert uit vijf suivre sprongen.
Hier levren d'aders purper uit,
Tot pracht der Koningklijcke Bruid,
Wiens lof van David **is** gesongen.

Однако на W-позиции «is» атонируется:

Een vrouw ***is*** duisent mannen t'ergh.
O eeuwige eer van Reigersbergh…

В данном случае «is» присоединяется к слову «vrouw» как энклитика, и образуется единое трехсложное ритмическое слово с ударением на втором слоге: «een-vrouw-is». Таким образом, ясно, что интересующий нас глагол ведет себя как ПС-слово, что не противоречит нашим представлениям, сформированным на материале русского языка. В целом сравнительный анализ показывает, что во всех исследуемых языках — английском, немецком, нидерландском, русском, белорусском, болгарском и украинском — односложные глаголы-связки являются ПС-словами. Они самостоятельны лишь в S-позиции, а в W-позиции теряют самостоятельность и становятся клитиками.

Исследование также показывает, что практически во всех исследуемых языках, на которых сложилась силлабо-тоника, союзы, предлоги и частицы (особенно если они односложные), как правило, безударны и на слабом, и на сильном месте метрической схемы, то есть ведут себя как просодически слабые БНС-слова. Возьмем немецкий односложный союз «und». В следующем примере из оды принцу Евгению Гюнтера он употребляется два раза, сначала на W-, а затем на S-позиции, но не несет ударения ни там, ни там:

An jungen Lorbeern fruchtbar machen,
Und gleichwohl hört der dicke Fluss
Des Sieges feurigen Entschluss
Aus Mörsern ***und*** Carthaunen krachen.

Таким же образом ведут себя и предлоги, не только односложные, но и двусложные. Они атонируются даже в сильной по метру позиции:

Die ***unter*** Adlern, Bliz und Nacht
Die Flügel ***nach*** dem Monden strecken.

Следует заметить, что выделяющие условия контекста в других языках, так же как и в русском, играют важную роль. Вот как выглядит начало оды принцу Евгению, где мы сразу встречаем трехкратное употребление местоимения третьего лица «er». Первые два «er» попадают на слабое место метрической схемы, а третье — на сильное. Понятно, что это последнее «er» ударно, а вот первые

два ведут себя по-разному. В первом случае «er» атонируется, поскольку стоит рядом с глаголом и ему подчиняется, а во втором случае «er», по-видимому, ударно, несмотря на слабую позицию, потому что удалено от глагола:

Eugen ist fort. Ihr Musen, nach!
Er steht, beschleust und ficht schon wieder,
Und wo| **er** | jährlich Palmen brach,
Erweitert **er** so Gränz als Glieder.

Таким образом, мы видим, что представленные здесь правила в общем применимы для разных языков, а метрический контекст может служить «лакмусовой бумажкой» для определения статуса тех или иных акцентных единиц. Для разграничения потенциально и безусловно значимых ударений в спорных случаях то или иное слово, взятое в соответствующих условиях речевого контекста, следует подставить на слабую метрическую позицию стиха. Если при этом ударение оказывается настолько ощутимым, что атонирование данного слова воспринимается как искусственная операция, то слово в соответствующем контексте признается безусловно значимым. Для разграничения потенциально значимых и незначимых ударений в сомнительных случаях слово также подставляется на слабое место стиха. Если ударение оказывается ощутимым настолько, что его пропуск был бы неестественным, то слово считается потенциально значимым, в противном случае — незначимым.

В целом наша система правил предполагает, что слово может менять свой акцентный статус при переходе от одного уровня к другому: от словаря к тексту, от текста к метру. Поэтому тип ударения в экспериментальных условиях (условиях стиха) определяется лишь для того уровня, на котором возникла неопределенная ситуация.

Для определения акцентного статуса слова или слога можно проводить эксперимент — подставить слово в стих или найти равноценный стихотворный контекст. Необходимо создать или подобрать для того или иного контекста такие метрические условия, которые бы определяли степень просодической выделенности слова.

Следуя вышесказанному, можно сформулировать следующие общие правила для оценки ритмического контекста и статуса ак-

центных единиц: 1) если в данных (или аналогичных данным) текстовых условиях акцентная единица, например слово, ударна на слабом месте метрической схемы, то она безусловно самостоятельна; 2) если она безударна на слабом, но ударна на сильном месте — она потенциально самостоятельна; 3) если же она безударна даже на сильном месте — она безусловно несамостоятельна.

Для простоты работы с тремя классами ритмических слов БС, ПС и БНС можно ввести такое схематическое описание: если, например, слово в определенном контексте оказывается выделенным в любой метрической позиции, мы классифицируем его как «плюс–плюс» (+ +), то есть оно признается маркированным как в слабой, так и в сильной позиции (это БС-слово). Для попадания в этот класс нужно, чтобы слово было ударно даже на W-позиции. Если слово проявляет свою просодическую силу только в S-позиции, а в W-позиции атонируется, мы считаем его словом класса «плюс–минус» (+ –) (потенциально маркированное или ПС). Если же слово ни в одной метрической позиции не проявляет просодической силы, оно относится к классу «минус–минус» (– –) (немаркированное, БНС).

Итак, приведенные здесь правила определения просодического статуса слов разработаны с учетом трехуровневой системы: словарь, текст, метр. На уровне словаря деление слов происходит по морфологическому признаку, на уровне текста — по комбинаторному, на уровне метра — в зависимости от метрической позиции. При решении вопроса об отнесении ритмического слова или ударения к тому или иному классу метрический уровень является определяющим. При этом классы слов и ударений могут изменяться при переходе от первого уровня ко второму и от второго к третьему. Введение поуровневого анализа является принципиальным для определения класса ритмических единиц (слов). Предложенная классификация, очевидно, может быть использована не только в стиховедческих, но и в лингвистических исследованиях, что позволит существенно упростить и во многом уточнить статус тех или иных акцентных единиц.

Исследования показывают, что эта методика классификации акцентных единиц в целом применима для разных языков, практикующих силлабо-тоническую систему стихосложения. Мы провели

эксперименты на материале русского, белорусского, украинского, болгарского, нидерландского, немецкого и английского стиха и заключили, что предлагаемые правила работают на этом материале. Это позволяет нам свести все типы слов к трем представленным выше классам. При этом слова «среднего» класса (+ –) в реальном метрическом контексте становятся или словами первого класса (+ +), или словами класса «минус–минус». Иначе говоря, они или приобретают самостоятельность, или теряют ее. Следовательно, благодаря данной системе правил все слова и/или ритмообразующие единицы в разных языках можно свести к бинарной оппозиции: самостоятельное–несамостоятельное (или проще: ударное–безударное). Такой подход, несмотря на определенное огрубление реальных акцентных отношений, позволяет существенно облегчить сравнительное изучение ритмики стиха в разных языках.

Глава 7

Языковой резерв стихотворной ритмики. Стили и ритмические словари

7.1. Основные вопросы и проблематика исследования

Как было показано в предыдущей главе, исследование ритма прозы в качестве нейтрального языкового фона по отношению к стиху стало традиционным в русском стиховедении. Данное направление связано с изучением структуры стиха с помощью так называемых языковых моделей размера, которые строятся на основе распределения ритмических слов в прозе.

Ритмическим словом называют последовательность слогов, объединенную одним главным словесным ударением: *города́, мой до́м, под мосто́м*. При этом предлоги, а также односложные союзы, вспомогательные глаголы или местоимения (и т. п.) рассматриваются как про- или энклитики и входят в состав ритмического слова, образованного той частью речи, к которой они относятся. Различают ритмические слова следующих типов: односложные (1.1.) — *сад, дом, храм*; двусложные с ударением на первом слоге (2.1.) — *ве́чер, го́род, не́ был*, двусложные с ударением на втором слоге (2.2.) — *всегда́, жара́, под ни́м*; трехсложные с ударением на первом слоге (3.1.) — *ве́чером*, трехсложные с ударением на втором слоге (3.2.) — *был ве́чер*, трехсложные с ударением на третьем слоге (3.3.) — *города́*; четырехсложные с ударениями соответственно на первом, на втором или на третьем слогах — *ве́ресковый* (4.1.), *весёлые* (4.2.), *весели́ться* (4.3.), *по вечера́м* (4.4.); соответствующие пятисложные, шестисложные и более длинные слова. В языках, допускающих дополнительное фонологическое ударение, различаются типы ритмических слов с одним главным и одним или несколькими побочными ударениями. Тип

ритмического слова определяется только по количеству слогов, входящих в его состав, и месту ударения (или ударений). Например, слова «города́» и «под мосто́м» имеют общую ритмическую структуру, несмотря на разный состав, и учитываются одинаково как трехсложное слово с ударением на последнем слоге (3.3.). Частоты распределения ритмических слов в тексте образуют *ритмический словарь* того или иного языка.

Важной проблемой является поиск адекватного языкового источника стихотворной ритмики, обнаружение арсенала тех ритмических средств, которыми пользуются поэты при создании стиха. В качестве такого источника может быть рассмотрена проза, близкая стиху по стилистическим и временным параметрам.

Несмотря на то что ритмика прозы в целом воспринимается как единый нейтральный язык в сравнении с ритмикой стиха, внутри каждого языка имеются свои отличия. Ритмические словари прозы могут быть неоднородны в силу различных причин, прежде всего стилистического и индивидуального характера. На ритмику прозы может, например, оказывать влияние поэтический опыт ее автора. Поэтому прозу «чистых» прозаиков следует отличать от прозы поэтов.

7.2. Гипотезы о распределении ритмических слов в прозе

Первые статистические данные о распределении ритмических слов в русской прозе были представлены Г. А. Шенгели в его трактате «О русском стихе» (1923). Шенгели исследовал прозу десяти русских писателей: А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. Белого, Ф. К. Сологуба, Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова, Л. Н. Толстого, Н. В. Гоголя, И. А. Бунина, И. С. Тургенева и пришел к выводу, что в разных произведениях частоты одинаковых ритмических слов оказываются близки. Незначительные статистические расхождения остаются как бы в стороне, проза выступает как цельное языковое единство. Шенгели интересовало, возможно ли «утверждать наличие в языке естественных слогоударных констант, по равнодействующей которых выстраивается употребительность различных стихотворных форм» [Шенгели, 1923: 22]. Следующий ритмический словарь был составлен Б. В. Томашев-

ским по «Пиковой даме» А. С. Пушкина (1929). Томашевский обобщил ряд исканий и наблюдений, сделанных в области ритмики прозы А. Белым, Л. Гроссманом, Н. Бродским, Н. Энгельгардтом, Д. Овсянико-Куликовским, А. Пешковским, Л. Гофманом и др. Дальнейшие исследования в области ритмики прозы, прежде всего исследования Гаспарова, проведенные на материале десяти советских прозаиков, обнаружили сходство в распределении ритмических слов у разных авторов.

В результате был сделан вывод о том, что распределение ритмических структур в прозе не зависит от автора, жанра или содержания произведения, а обусловлено скорее всего языковыми свойствами. Данное положение легло в основу **гипотезы об однородности**: в разных произведениях частоты распределения одних и тех же ритмических слов одинаковы. Эта гипотеза была испытана в исследованиях М. А. Красноперовой; при этом за основу бралась статистика Гаспарова по советской прозе. В процессе исследования удалось обнаружить бóльшую группу произведений, в отношении которых сравнительный анализ распределения ритмических слов с помощью критерия χ^2 дал поддержку гипотезы об однородности [Красноперова, 2004: 21]. Дальнейшее испытание данной гипотезы на материале советской прозы в сравнении с прозой Пушкина (ритмический словарь «Пиковой дамы», рассчитанный Б. В. Томашевским) обнаруживает, что для большинства ритмических слов данная гипотеза сохраняет силу [там же: 22]. Оказалось, что проза Пушкина и выбранная группа текстов советской прозы обнаруживают соответствие одним и тем же вероятностям. На основании данного исследования были сформированы так называемые эталонные вероятности распределения ритмических слов в русской прозе [там же: 23]. Последующее сравнение ритмических словарей русской прозы с эталонными вероятностями показало, что большинство исследуемых выборок из прозы, написанной разными авторами и в разное время, «удовлетворительно описывается одним и тем же распределением вероятности ритмических слов» [там же: 24]. Данный вывод был получен на основании определенного типа речи, а именно художественной прозы. Оказалось, что ритмические словари других типов речи, например научной и деловой прозы, а также словари русских сказок или пьес трудно свести к эталонным показателям

распределения ритмических слов. При этом словари пьес сводятся к ним лучше, чем словари деловой и научной прозы. На основании этого была выдвинута гипотеза о том, что разные типы речи имеют разное распределение ритмических слов.

Испытание гипотезы об однородности, проведенное М. А. Красноперовой на материале статистических данных Шенгели, дало отрицательный результат — данная гипотеза в целом была отвергнута. При этом явное отличие обнаружили словари прозы поэтов и прозы прозаиков. Мера отклонения от стандартных вероятностей распределения слов у таких поэтов, как А. Белый, И. Бунин, М. Лермонтов, оказалась существенно больше. Любопытно, что проза Пушкина (словарь «Пиковой дамы») обнаруживает близость к словарям таких прозаиков, как И. Тургенев, А. Чехов, Ф. Достоевский. При этом мера отклонения другого ритмического словаря Пушкина, рассчитанного по повести «Дубровский», оказалась достаточно высокой и более близкой словарям поэтов-прозаиков.

Полученные результаты о ритмическом своеобразии прозы поэта позволили выдвинуть гипотезу о том, что «при написании прозаического произведения поэты используют, как правило, словесный арсенал, скрещивающий возможности стиха и прозы и тем самым смещающий распределение ритмических слов по сравнению с теми, которые свойственны прозаикам» [Красноперова, 2004: 35]. Дальнейшее исследование показало, что все словари «чистых» прозаиков в статистике Шенгели могут быть выведены из словаря «Пиковой дамы» Пушкина. При этом словари прозы поэтов не выводятся из ритмического словаря данного сочинения [там же: 40–41]. Очевидно, словарь «Пиковой дамы» содержит некие базовые характеристики ритмического резерва русской художественной прозы.

Итак, изучение прозы прозаиков и поэтов обнаружило расхождение их ритмических словарей. Однако несмотря на то, что разным произведениям художественной прозы могут соответствовать разные вероятности ритмических слов, выделяется значительный корпус текстов, в котором наблюдается однородность распределения почти всех ритмических слов. Средние показатели по этому корпусу рассматриваются как эталонные вероятности. На основании данного результата был сделан вывод о том, что «гипотеза

об однородности является весьма пригодной формой описания статистических распределений ритмических слов» [там же: 48].

Другой важной гипотезой является гипотеза о постоянстве вероятности ритмических слов на разных местах текста. Данная гипотеза была сформулирована М. А. Красноперовой и проверялась С. Л. Слободянюком на материале пятисот произведений А. П. Чехова. Рассматривалось распределение ритмических слов в девяти позициях: начало, конец и середина произведения, а также его приблизительные четверти и приблизительные восьмые доли. Был сделан вывод о том, что гипотеза о постоянстве вероятности для большинства позиций текста сохраняет силу.

Следующей важной гипотезой для изучения ритма прозы является гипотеза о независимости. В соответствии с ней вероятность любого ритмического слова в той или иной позиции текста не зависит от его ритмического окружения. Эта гипотеза была выдвинута Колмогоровым; она прошла испытания на материале прозы Пушкина и получила поддержку, однако результаты этих испытаний опубликованы не были. Впоследствии гипотеза о независимости проверялась и получила поддержку в исследованиях Красноперовой, проведенных на материале прозы Чехова [там же: 50–53]. В результате проверки гипотез на однородность и независимость был сделан следующий вывод: полную независимость, как и полную однородность, можно считать лишь свойствами нейтрального образца, зафиксированного в вероятностной модели. Реальные тексты могут от него отклоняться. Тем не менее полученные результаты позволяют предполагать, что эти отклонения носят частный характер, в то время как верность модели сохраняется в большинстве показателей [там же: 53].

Иными словами, несмотря на отклонения реальных текстов от модельных вероятностей, все же обнаруживается определенная близость этим вероятностям. Поэтому в целом удается собрать определенный «однородный ансамбль текстов» русской прозы, которые в большей части соответствуют гипотезе об однородности. Их ритмические характеристики удовлетворительно описываются одними и теми же вероятностями ритмических слов. Эти вероятности, имитирующие общее базовое распределение ритмических слов в русской прозе, являются определенным эталоном, который был впервые установлен Красноперовой [там же: 27, 136] (см. табл. 1).

Таблица 1. Эталонные вероятности ритмических слов в русской прозе

Слово	1.1	2.1	2.2	3.1	3.2	3.3	4.1	4.2	4.3
Эталонная вероятность	0,069	0,156	0,173	0,070	0,159	0,091	0,013	0,071	0,091

Слово	4.4	5.1 & 5.2	5.3	5.4 & 5.5	6.4	Прочие
Эталонная вероятность	0,016	0,017	0,029	0,023	0,009	0,013

7.3. О неоднородности ритмических словарей и о прозе поэта

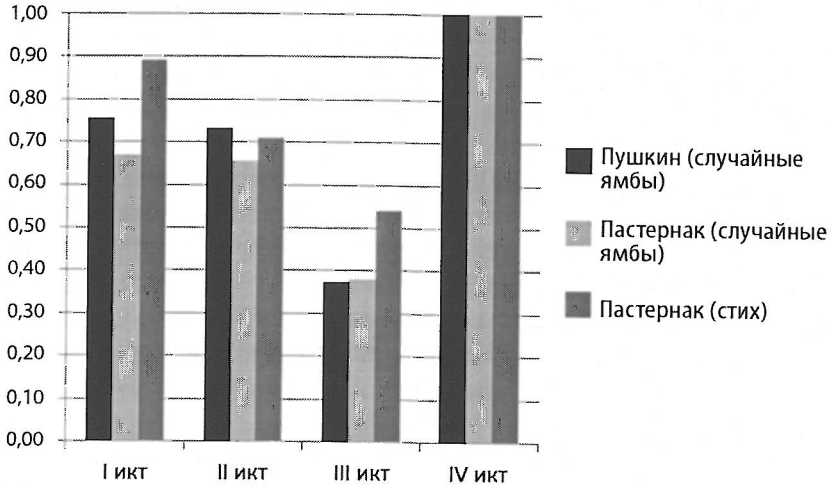
Выше было отмечено, что наибольшее отклонение от средних показателей по выборке Шенгели дают словари прозы поэтов. Обнаружено, что наблюдаемое увеличение меры отклонения носит неслучайный характер [Красноперова, 2004: 34]. Следовательно, проза поэта является речью особого рода.

Исследование прозы поэта на основе распределения стихоподобных отрезков было начато В. Е. Холшевниковым [Холшевников, 1985]. Затем в исследованиях Красноперовой выдвигалась гипотеза о том, что проза поэта испытывает влияние стихотворного ритма [Красноперова, 2004: 76–78]. В наших исследованиях данная гипотеза получила поддержку, и была сформулирована новая гипотеза о том, что проза поэта зависит от эволюции стихотворного ритма. Эти исследования проводились на материале распределения «случайных» 4-стопных ямбов в прозе русских поэтов XIX и XX вв.[1] Выборки осуществлялись по текстам следующих произведений: «Повести Белкина» А. С. Пушкина, «Князь Серебряный» А. К. Толстого, «Мелкий бес» Ф. К. Сологуба, «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака. Исследование обнаружило, что в прозе

[1] «Случайными» ямбами принято называть такие фрагменты прозы, в которых ударения стоят только на четных слогах. Если ямб 4-стопный, то последнее ударение данного фрагмента должно стоять на восьмом слоге. При изучении «случайных» 4-стопных ямбов рассматриваются отрезки, содержащие 8 или 9 слогов. Предполагается, что в контексте стиха они воспринимаются как стихотворные. По-видимому, первым научным описанием структуры случайных ямбов было исследование В. Е. Холшевникова, проведенное на материале прозы поэтов А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова в сравнении с произведениями А. К. Толстого и А. П. Чехова.

поэта отражаются некоторые особенности эволюции альтернирующего ритма русской поэзии XIX в. Оказалось, что в такой прозе альтернирующая тенденция может быть выражена даже более последовательно, чем в стихе. При сравнении поэзии и прозы Б. Л. Пастернака было обнаружено, что ритмическая кривая прозы оказалась более альтернирующей, чем профиль ударности стиха. При этом ритмическая кривая, построенная на материале случайных ямбов Пастернака, оказалась близкой аналогичным показателям у Пушкина (см. гистограмму 4 и табл. 2).

На гистограмме и в таблице видно, что ритмика случайных ямбов у обоих авторов сходна, при этом показатели ударности



Гистограмма 4. Профили ударности случайных ямбов у Пушкина и Пастернака на фоне реального стиха

Таблица 2. Числовые данные к гистограмме 4

Икты	I	II	III	IV
Пушкин (случайные ямбы)	0,755	0,730	0,372	1,000
Пастернак (случайные ямбы)	0,670	0,655	0,380	1,000
Пастернак (стих)	0,890	0,710	0,540	1,000

первого и второго иктов практически совпадают, в чем выражается, очевидно, тенденция к альтернации. Отличие наблюдается лишь в том, что случайные ямбы у Пастернака оказываются менее ударными, чем у Пушкина. В реальном же стихе у Пастернака наблюдается совершенно иная тенденция, противоположная альтернирующему ритму, которая явно присутствует в ритмике его стихоподобных отрезков в прозе и которая, очевидно, сформирована под влиянием пушкинской ритмической доминанты. Это позволяет говорить о дистанционном влиянии классических образцов русской поэзии на прозу Пастернака [Kazartsev, 2015].

Кроме индивидуальных отличий, к которым следует отнести прозу поэта, выделяются стилистические отличия, которые оказывают влияние на ритмический состав прозы. Так, например, есть основания считать, что в период, предшествовавший формированию русского литературного языка, отличие высокого, среднего и низкого стилей проявлялось в ритмике. Процесс формирования литературного языка в XVIII в. требовал «стилистического выравнивания» (термин Б. А. Успенского), компромисса между церковно-славянскими и собственно русскими формами. Теория трех штилей, сформулированная М. В. Ломоносовым в статье «О пользе книг церковных в российском языке» (1758 г.), опиралась не только на традиции классицизма, но прежде всего на реальную стилистическую дифференциацию, сложившуюся в русской словесности.

Проверка на однородность данных М. Л. Гаспарова по прозе XVII–XVIII вв., проведенная М. А. Красноперовой, позволила выделить три группы текстов, разнородных между собой, которые условно соответствуют трем стилям: 1) высокому: предисловие к «Вертограду многоцветному» Симеона Полоцкого и «Слово на похвалу… Петра Великого» Феофана Прокоповича; 2) среднему: «Письма о природе и человеке» Антиоха Кантемира; 3) низкому: «Повесть о Савве Грудцыне» и комедия «Иудифь» [Красноперова, 1989: 29, 30].

Материал М. Л. Гаспарова представляет сравнительно небольшую выборку, всего по 1000 слов из каждого текста. Наше исследование, проведенное по более широкому корпусу русской прозы второй четверти XVIII в., дало поддержку гипотезе о том, что

ритмика произведений, принадлежащих к разным стилям, неоднородна. Высокий стиль был представлен двумя произведениями: «Слово на похвалу блаженныя и вечнодостойныя памяти Петра Великаго…» Феофана Прокоповича (1725), полная выборка составляет 4776 слов [Прокопович, 1961: 129–146], и «Слово похвальное Ея Величеству Елизавете Петровне…» М. В. Ломоносова (1749), полная выборка составляет 3723 слова [Ломоносов, 1959: 235–256]. «Средний» стиль представлен эпистолярным жанром, письмами Ломоносова к Шувалову (1750–1754 гг.), полная выборка составила 3826 слов [Ломоносов, 1957: 468–476, 477–486, 487–495, 498–499, 505–506, 508–515, 518–522, 524–527]. В качестве образца «низкого» стиля выбран перевод романа П. Тальмана «Езда в остров Любви» (1730 г.), выполненный В. К. Тредиаковским (неполная выборка, произведенная от начала текста, составила 4422 слова) [Тредиаковский, 1730: 1–148][2]. Данные ритмических словарей представлены в табл. 3.

Таблица 3. Распределение ритмических слов в словарях XVIII в.[3]

Тип слова	Прокопович	Ломоносов (высокий стиль)	Ломоносов (средний стиль)	Тредиаковский
1.1	0,048	0,052	0,054	0,070
2.1	0,140	0,112	0,126	0,130
2.2	0,155	0,133	0,183	0,232
3.1	0,082	0,066	0,071	0,057
3.2	0,128	0,152	0,139	0,137

[2] Теория трех стилей была оформлена Ломоносовым только в 1758 г. Наш материал относится к более раннему периоду, 1730-е — начало 1750-х гг., и в жанрово-стилистическом отношении не ориентирован на теорию 1758 г. Поэтому формальную связь стиля и жанра в некоторых случаях можно считать более очевидной, в других — менее очевидной. Так, вполне очевидно то, что торжественная проза Ломоносова конца 1740-х гг. является образцом высокого стиля; менее очевидно, например, то, что «любовный роман» в переводе Тредиаковского 1730 г. представляет собой образец низкого стиля.

[3] Здесь не указаны типы длинных слов, не встретившиеся в текстах: 6.1, 7.1, 7.7; а также частоты слов, образующих два пиррихия подряд, например, слова 8.7 или 9.6. Поэтому сумма приведенных в каждом столбце показателей меньше единицы.

Окончание табл. 3

Тип слова	Прокопович	Ломоносов (высокий стиль)	Ломоносов (средний стиль)	Тредиаковский
3.3	0,077	0,040	0,086	0,094
4.1	0,012	0,013	0,014	0,007
4.2	0,109	0,118	0,094	0,087
4.3	0,074	0,088	0,082	0,065
4.4	0,020	0,009	0,017	0,020
5.1	0,002	0,002	0,003	0,003
5.2	0,015	0,018	0,012	0,011
5.3	0,065	0,094	0,050	0,041
5.4	0,016	0,022	0,016	0,019
5.5	0,002	0,001	0,002	0,003
6.2	0,002	0,002	0,002	0,002
6.3	0,008	0,024	0,007	0,005
6.4	0,030	0,037	0,030	0,010
6.5	0,004	0,003	0,002	0,002
6.6	0,000	0,000	0,000	0,000
7.2	0,000	0,001	0,001	0,000
7.3	0,001	0,003	0,001	0,001
7.4	0,003	0,004	0,002	0,002
7.5	0,006	0,006	0,004	0,003
7.6	0,001	0,001	0,001	0,000

В целом в этих словарях наблюдается характерная для русского языка тенденция — преобладают слова с «центральным» положением ударения: 3.2, 4.3, 5.3, 6.4, 7.5. Повышено количество коротких слов в словарях среднего и низкого стиля: суммарная частота двусложных и односложных слов для данных словарей составляет 0,794, для словарей высокого стиля — 0,639. Особенно выделяется словарь Тредиаковского. Обращает внимание сравнительно высокая частота односложных слов в этом словаре, повышена

также частота слов типа 2.2. Количество длинных слов в этом словаре также значительно меньше, чем в словарях высокого стиля: более чем в два раза по сравнению со словарем Ломоносова и почти в полтора раза по сравнению со словарем Прокоповича[4]. Сравнение данных словарей с помощью критерия χ^2 обнаружило неоднородность выборок, при этом наиболее сильное отклонение дает словарь Тредиаковского. Особенно выразительно его отличие в сравнении со словарем прозы высокого стиля Ломоносова, величина отклонения в этом случае оказалась самой большой в ряду парных сравнений этих четырех словарей (см. табл. 4).

Таблица 4. Сравнение словарей авторов с помощью χ^2

Словарь автора	χ^2
Тредиаковский — Ломоносов (выс. ст.)	513,9
Ломоносов (сред. ст.) — Ломоносов (выс. ст.)	235,7
Тредиаковский — Прокопович	229,2
Прокопович — Ломоносов (выс. ст.)	181,7
Тредиаковский — Ломоносов (сред. ст.)	135,4
Прокопович — Ломоносов (сред. ст.)	44,8
Критическое значение χ^2	32,7

Таким образом, несмотря на то, что гипотеза о ритмической однородности справедлива для большинства текстов русской прозы, обнаруживается ряд отклонений, позволяющих сформировать корпусы текстов, в ритмическом отношении неоднородных основному корпусу русской прозы или тем сочинениям, которые учитывались при расчете эталонных вероятностей.

Эти отклонения, как уже было сказано, во-первых, касаются прозы поэта — ее ритмические характеристики существенно расходятся со средними показателями по прозе. Во-вторых, особую ситуацию в этом отношении представляет собой проза

[4] Во всех словарях присутствует определенный процент 8-сложных слов. В словарях Ломоносова: высокий стиль 8.2–8.7 (0,003), средний стиль 8.4–8.6 (0,003).; у Тредиаковского 8.3–8.5 (0,001); у Прокоповича 8.4, 8.7 (0,001). В прозе Прокоповича встречаются 9-сложные слова (9.6) с очень низкой частотой (0,0002).

XVIII в. Очевидно, что разработанная Ломоносовым теория трех штилей опиралась не только на западноевропейскую теорию, но и на практику, сложившуюся в русской словесности. Полученные нами данные по словарям русской прозы XVIII столетия высокого, среднего и низкого стилей позволяют сказать, что в ритмическом отношении эти словари не были однородны [Казарцев, 2004: 44].

Более того, следует заметить, что в процессе реформы стиха Ломоносова, очевидно, происходит смена выбора языковых средств, причем смена эта идет в сторону постепенного снижения стиля. Если ранние оды Ломоносова 1741 г. лучше всего описывает языковая модель зависимости, построенная по словарю прозы высокого стиля, то в последующий период, вплоть до 1743 г., происходит переход версификации к использованию словаря сниженного стиля. Одам данного периода подходит модель, построенная по словарю переводного романа «Езда в остров любви». Как известно, этот перевод был выполнен Тредиаковским с определенной стилистической установкой: писать «простым русским словом… каковым мы меж собой говорим»[5].

Разумеется, стиль перевода Тредиаковского можно назвать «сниженным» или «низким» только условно. Он лишь отражает определенную тенденцию к снижению, произошедшую в результате перехода с церковно-славянского языка на русский, ибо «язык славенской», по выражению самого переводчика, «жесток… ушам слышится» [Тредиаковский, 1730: 12]. Такой переход можно считать вполне закономерным в продолжение реформы русского языка, которая была начата еще Феофаном Прокоповичем. В целом процесс «русификации» национального языка в послепетровское время был достаточно интенсивным и вызывал определенные колебания между «славянской» и «русской» языковыми стихиями. Однако в стихосложении Ломоносова, по-видимому, наблюдается последовательная реализация «программы русификации» отечественной словесности. В начале 1740-х гг. ритмика стиха Ломо-

[5] «На меня, прошу вас покорно, не извольте погневаться, — пишет Тредиаковский в предисловии к переводу, — (буде вы еще глубокословно держитесь славенщизны), что я оную <книгу. — *Е. К.*> не славенским языком перевел, но почти самым простым Руским <sic> словом, то есть, каковым мы меж собой говорим» [Тредиаковский, 1730: 12].

носова видоизменяется, сближаясь с языковой ритмикой «сниженного» стиля. Затем, уже в конце 1740-х — начале 1750-х гг., происходит изменение просодики стиха в сторону, противоположную «словенщизне» — в результате, по данным Красноперовой, статистические показатели ямбов Ломоносова сближаются с показателями языковой модели, построенной по словарю прозы Пушкина [Красноперова, 2000: 131–133]. То есть стихотворный язык Ломоносова в ритмическом отношении становится практически таким же, как и язык первой половины XIX в. Этот факт позволяет говорить о том, что развитие ритмики стиха может опережать развитие ритмики естественного языка.

Также следует заметить, что и в жанровом отношении ритмика стиха Ломоносова, как правило, реагирует на стилистическую установку более высокого или более низкого стиля. Например, стилистическая и ритмическая организация первой духовной оды Ломоносова «Вечернее размышление о Божьем величестве» 1743 г. оказывается куда более строгой, чем организация торжественной оды «На день тезоименитства…», написанной в том же году (подробно об этом говорится в статьях автора настоящей монографии [Казарцев, 2010; 2013]). Очевидно, что духовное сочинение в стилистической иерархии Ломоносова занимало более высокое положение, чем ода торжественная, что отразилось даже в ритмике этого сочинения. В отличие от торжественной оды, в своей первой духовной оде Ломоносов заметно повышает уровень полноударности стиха: частота первой полноударной формы ямба достигает здесь 83 %.

В определенных случаях тексты XVIII в. допускают языковую интерференцию на уровне механизма формирования стиха. Например, есть основания считать, что при создании первой оды «На взятие Хотина…» на ритмику стиха Ломоносова влияла ритмика немецкого языка. Сравнительный анализ стиха и немецкой языковой модели зависимости в этом случае обнаружил удивительную близость параметров, в то время как модели, построенные по словарям русской прозы, оказались очень далеки от ритмических характеристик хотинской оды. Так возникла гипотеза о том, что ритмика немецкого языка (не стиха!) участвовала в формировании ритмической структуры первой русской торжественной оды [Красноперова, Казарцев, 2004; Kazartsev, 2014a]. Очевидно, в данном

случае проявилось двуязычие Ломоносова, его отличное владение как русским, так и немецким языком — билингвизм, сложившийся в годы его учебы в Германии и по возвращении в Россию сохранявшийся в семье ученого. Этот билингвизм в известной мере поддерживался как придворными кругами, так и академической средой новой русской столицы.

Таким образом, при изучении стихосложения XVIII в., в отличие от поэзии XIX и XX вв., следует обращать особое внимание на тот резерв (источник) языковой ритмики, который использовали поэты при создании стиха. Если для XIX и XX вв. таким источником можно считать в целом ритм художественной прозы, то есть для построения языковых моделей стиха достаточно взять средние данные по прозе того или иного периода или же просто эталонные вероятности русской прозы, то для XVIII в. картина оказывается более сложной. В некоторых ситуациях, например при анализе одических сочинений в определенный период, следует опереться на языковой резерв, принадлежащий высокому стилю; при этом оказывается, что в других жанрах или же в более поздний период при создании стиха задействован *ритмический лексикон* среднего или низкого стиля. Особое значение, по-видимому, может иметь также языковая диглоссия, характерная для этого времени и присущая в особенности петербургской среде. Такое двуязычие или интерференция, очевидно, сыграли определенную роль в формировании стиха Ломоносова в ранний период творчества поэта.

7.4. Нидерландские и немецкие словари прозы

Как известно, ямбы Ломоносова возникли под влиянием немецкого стиха. В свою очередь, немецкий ямб сформировался благодаря влиянию нидерландской поэзии. Чтобы изучить истоки и типологические особенности формирования силлабо-тоники на европейском континенте в раннее Новое время, следует обратиться к памятникам нидерландской и немецкой версификации этого периода. Их просодическую структуру, так же как и структуру русского стиха, мы будем исследовать на фоне ритмики прозы, которая рассматривается в качестве нейтрального языко-

вого фона. В связи с этим возникает задача сформировать корпус нидерландской и немецкой прозы интересующего нас времени. Речь идет о второй половине XVI — первой половине XVIII в. На основе данного корпуса рассчитываются ритмические словари. Исследуется вопрос о том, насколько эти словари гомогенны и какой из них наиболее соответствует тому языковому резерву ритмики, который использовали поэты. Таким образом, это исследование с одной стороны предусматривает поиск ритмической доминанты, своего рода языкового эталона, с другой — оно направлено на выявление просодической базы нидерландских и немецких ямбов.

В конце XVI — XVII в., в период, который в истории голландской культуры получил название «золотой век», шел процесс утверждения силлабо-тонической версификации, приведший в дальнейшем к ее экспансии. Одновременно чрезвычайно активно развивался литературный нидерландский язык. Мы провели анализ ритмического состава прозы этого периода. К исследованию привлекались выборки, представляющие совершенно разные стилистические пласты: критическая и историческая проза, авантюрный роман, а также образец народной словесности, относящийся к более раннему времени. Две выборки из четырех были сделаны на основе южно-нидерландских памятников: «Истории брата Корнелиса» Г. Готция (критическая беллетристика) и народной книги о Тиле Уленшпигеле; две другие — на основе северо-нидерландских (голландских) источников: «Нидерландских историй» П.-К. Хофта (историческая проза) и романа Н. Хейнсия[6]. Выборки делались от начала каждого текста, приблизительно равными долями, в каждом случае около 1500 ритмических слов (РС). Их общий объем составил 6417 РС. На основе выборок были сформированы ритмические словари, которые представлены в табл. 5.

[6] Выборки были сделаны из следующих произведений с использованием соответствующих источников, указанных в скобках: «История брата Корнелиса» Г. Готция [Gotzius, 1569: 1r–6r]; «Осада и освобождение Лейдена» из книги «Нидерландские истории» П.-К. Хофта [Hooft, 1709: 372–376]; роман «Забавный авантюрист» Н. Хейнсия [Heinsuis, 1695: A3–A4; 7–31]; Народная книга о Тиле Уленшпигеле [Ulenspieghel [...] Facsimile van eersten Nederlandschen druk...: 1, 3–18].

Таблица 5. Ритмические словари нидерландской прозы[7]

	Народная книга	Готций (Корнелис)	Хофт (историч. проза)	Хейнсий (авант. роман)
1.1	0,191	0,153	0,169	0,169
2.1	0,231	0,193	0,178	0,149
2.2	0,148	0,135	0,150	0,219
3.1	0,015	0,047	0,043	0,042
3.2	0,181	0,194	0,211	0,215
3.3	0,063	0,028	0,044	0,049
4.1	0,000	0,017	0,003	0,004
4.2	0,018	0,047	0,045	0,028
4.3	0,081	0,073	0,059	0,057
4.4	0,011	0,010	0,009	0,008
5.1 & 5.2	0,001	0,013	0,007	0,004
5.3	0,007	0,023	0,014	0,014
5.4 & 5.5	0,012	0,023	0,013	0,012
6.2	0,000	0,000	0,000	0,001
6.3	0,000	0,007	0,001	0,002
6.4	0,003	0,018	0,003	0,004
6.5 & 6.6	0,001	0,004	0,002	0,003
7.3 & 7.4	0,000	0,002	0,001	0,001
7.5 & 7.6	0,000	0,003	0,001	0,001
8.4 & 8.6 & 8.7	0,000	0,001	0,000	0,000
3.1,3	0,002	0,001	0,012	0,005

[7] В этой таблице, а также в табл. 8 наряду с одноударными словами представлены распространенные в нидерландском и немецком языках ритмические слова с двумя ударениями, из которых первое, как правило, главное, а второе — побочное: «t**oe**geschikt» (3.1,3), «den **a**rbeidsman» (4.2,4), «me thet **oo**verschot» (5.3,5), «Ged**ä**chtnissbilder» (5.2,4), «in die N**ie**derlande» (6.3,5) и др. В русском языке такие типы РС отсутствуют. Некоторые редкие слова объединены в группы 7.5 & 7.6; 6.2,4 & 5.3,5.

В табл. 5 и 8, поскольку объемы изучаемой иностранной прозы небольшие, мы постарались привести данные по всем типам ритмических слов, включая маловероятные. Тем не менее данные по каждому столбцу могут быть больше единицы на 0,001–0,002. Это отличие вызвано округлением, которое выполняет программа «Excel».

Окончание табл. 5

	Народная книга	Готций (Корнелис)	Хофт (историч. проза)	Хейнсий (авант. роман)
4.1,3	0,021	0,004	0,010	0,005
4.2,4	0,000	0,001	0,012	0,003
5.1,3 & 5.1,4	0,000	0,000	0,001	0,000
5.2,4	0,005	0,001	0,010	0,001
5.2,5	0,000	0,000	0,000	0,000
5.3,5	0,001	0,000	0,002	0,004
6.2,4 & 6.3,5	0,007	0,001	0,001	0,000
Другие	0,001	0,003	0,001	0,002

При сравнении этих словарей с помощью критерия χ^2 обнаружено, что наименьшее отклонение от средних показателей дает словарь прозы Хофта (см. ниже, табл. 6). Нужно отметить, что произведения этого автора оцениваются как образец исключительно чистого, разработанного литературного языка. Это своего рода признанный специалистами эталон нидерландской словесности «золотого века». Поэтому возникло предположение о том, что данный словарь содержит ритмическую языковую доминанту, то есть может быть рассмотрен в качестве просодического эталона.

Таблица 6. Сравнение ритмических словарей нидерландской прозы с помощью χ^2

Словари	Народная книга	Критическая проза	Проза Хофта	Авантюрный роман
χ^2	97,309	132,317	38,242	64,396
Сумм. знач. χ^2	332,264			

Высказанное предположение нашло поддержку в том, что оказалось возможным сведение показателей остальных словарей к данным словаря прозы Хофта. Частоты распределения ритмических слов в этом словаре рассматривались в качестве фоновых (эталонных) вероятностей. Далее с помощью критерия χ^2 проверялась гипотеза о соответствии им других ритмических словарей. Несмотря на заметные отличия реальных частот от заданных вероятностей

после допущенных при анализе преобразований, выдвинутая гипотеза получила поддержку: ошибка ее отвержения была бы достаточно высокой (см. табл. 7). Наиболее близкими к фоновым вероятностям оказались данные словаря авантюрного романа (сниженный стиль).

Таблица 7. Испытание гипотезы об однородности словарей нидерландской прозы

Словари прозы	Народная книга	Критическая проза	Авантюрный роман
Ошибка отвержения гипотезы	12,4%	51,4%	72,4%

Суть допущенных в процессе сравнительного анализа преобразований сводилась к трем несложным модификациям, связанным с определенными отличиями, имеющими стилистический характер.

1. Основные отличия словаря народной книги от фоновых вероятностей состоят в уменьшении длины слова при сохранении места ударения, а также в стремлении к увеличению предударной части слова по сравнению с той, которая следует за главным ударением. При сравнении было сделано объединение некоторых ритмических слов с одним и тем же местом ударения в одну группу.

2. В словаре критической прозы по сравнению с вероятностями сильно увеличена частота особо длинных слов. При сравнении эти слова были отделены от остальной части словаря, в которой после небольших преобразований было обнаружено соответствие фоновым вероятностям.

3. Словарь авантюрного романа имеет отличия от фоновых вероятностей, аналогичные тем, которые обнаружены в народной книге: тенденция к увеличению длины той части слова, которая предшествует главному ударению, по сравнению с той, что следует за ним (см. табл. 5). Однако в данном случае эта тенденция выражена более ограниченно. Кроме того, здесь наблюдается резкое повышение частоты двусложного слова с ударением на втором слоге. В соответствии с этим были сделаны преобразования, нейтрализующие эти отличия.

В результате этих простых преобразований сравнение словарей остальных текстов с словарем Хофта обнаруживает сходство. Можно предположить, что ритмический словарь этого автора

интегрирует в себе языковые черты, свойственные другим рассмотренным словарям, а наблюдаемые отклонения являются отражением стилистических особенностей каждого текста. Это означает, что в целом словарь исторической прозы Хофта, которая признается эталоном развитого литературного языка, может быть рассмотрен в качестве просодической доминанты, ритмического языкового «эталона» для изучаемого периода.

При работе с немецкой прозой также учитывались различные по стилю сочинения, относящиеся к интересующему нас периоду. Анализировалась научная проза М. Опица, основателя и главного теоретика немецкой силлабо-тоники (научный стиль) [Opitz, 1624: 1–25], авантюрный роман «Симплициссимус» Г.-Я.-Х. фон Гриммельсгаузена (сниженный стиль) [Grimmelshausen, 1670: 3–13], эпистолярная проза Й.-Х. Гюнтера (средний стиль) [Günther, 1934: 143–150; 155–156], а также похвальная речь Мартину Опицу Й.-Х. Готшеда (высокий стиль) [Gottsched, 1749: 156–165]. Для сравнения мы также привлекли сочинение более раннего периода — народную книгу о докторе Фаусте (народная словесность) [Das Faustbuch, 1963: 31–39] и одно более позднее сочинение — «Годы странствия Вильгельма Майстера» Й.-В. Гете (развитый литературный язык) [Goethe, 1894: 3–12]. Выборки делались от начала каждого текста в определенном объеме. В сумме их размер составил 9459 ритмических слов. Распределение РС представлено в табл. 8.

Таблица 8. Ритмические словари немецкой прозы

	Народная книга	Опиц	Гримм-мельс-гаузен	Гюнтер	Готшед	Гете
1.1	0,200	0,149	0,197	0,142	0,135	0,188
2.1	0,253	0,272	0,270	0,266	0,278	0,276
2.2	0,175	0,081	0,106	0,089	0,101	0,124
3.1	0,027	0,046	0,047	0,064	0,054	0,036
3.2	0,170	0,221	0,180	0,188	0,198	0,192
3.3	0,044	0,014	0,027	0,023	0,014	0,020
4.1	0,006	0,006	0,009	0,022	0,013	0,006
4.2	0,026	0,049	0,032	0,051	0,047	0,030
4.3	0,032	0,061	0,046	0,054	0,041	0,043

Окончание табл. 8

	Народная книга	Опиц	Гримм-мельс-гаузен	Гюнтер	Готшед	Гете
4.4	0,015	0,008	0,009	0,003	0,006	0,004
5.1 & 5.2	0,003	0,005	0,008	0,012	0,011	0,007
5.3	0,017	0,017	0,016	0,017	0,017	0,016
5.4 & 5.5	0,009	0,028	0,013	0,011	0,009	0,017
6.2	0,000	0,000	0,001	0,001	0,000	0,000
6.3	0,000	0,001	0,001	0,002	0,006	0,002
6.4	0,003	0,008	0,002	0,005	0,006	0,003
6.5 & 6.6	0,001	0,003	0,002	0,002	0,003	0,001
7.3 & 7.4	0,000	0,001	0,001	0,000	0,001	0,001
7.5 & 7.6	0,003	0,001	0,000	0,003	0,001	0,001
8.4 & 8.6 & 8.7	0,002	0,000	0,001	0,000	0,000	0,001
3.1,3	0,003	0,006	0,004	0,005	0,005	0,007
4.1,3	0,005	0,011	0,013	0,015	0,030	0,007
4.2,4	0,003	0,003	0,002	0,003	0,004	0,006
5.1,3 & 5.1,4	0,000	0,003	0,002	0,009	0,004	0,003
5.2,4	0,002	0,003	0,005	0,004	0,006	0,004
5.2,5	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000	0,000
5.3,5	0,001	0,000	0,002	0,000	0,001	0,001
6.2,4 & 6.3,5	0,000	0,003	0,005	0,007	0,007	0,003
Другие	0,000	0,000	0,001	0,002	0,002	0,001

Сравнительный анализ распределения РС в немецких словарях проводился тоже с помощью критерия χ^2. Надо сказать, что и здесь обнаруживается статистическая разнородность выборок, что, по-видимому, также вызвано стилистическими различиями текстов. При этом ритмический словарь народной книги о докторе Фаусте дает наибольшее отклонение от ожидаемых средних показателей (см. табл. 9, $\chi^2=147{,}87$ при критическом значении 90,53). А наименьшее отклонение обнаруживают словари Гриммельсгаузена ($\chi^2=22{,}39$) и Гете ($\chi^2=26{,}34$). Данные этих словарей оказываются наиболее близкими к средним показателям по немецкой прозе.

Таблица 9. Сравнительный анализ ритмических словарей немецкой прозы

Словарь	Показатель χ^2
Народная книга	147,87
Опиц	48,82
Гриммельсгаузен	22,39
Гюнтер	39,35
Готшед	71,29
Гете	26,34
Суммарная величина χ^2	356,06
Критическое значение χ^{2*}	90,53
Степени свободы	70

Примечание: Здесь и в табл. 10 критическое значение χ^2 рассчитывается при 5%-ном уровне значимости.

Если исключить словарь народной книги о Фаусте и сравнить ритмику остальных произведений без него, то значимое расхождение сохранится (см. табл. 10, $\chi^2 = 184{,}74$ при критическом значении 74,47). Обратимся к следующей таблице, в которой представлены результаты анализа немецких словарей прозы по группам: все словари без народной книги, затем два выделившихся словаря Гриммельсгаузена и Гете, далее эти два словаря вместе с народной книгой:

Таблица 10. Сравнительный анализ словарей по группам

Словари	χ^2	Критическое значение χ^2	Степени свободы
Опиц–Гриммельсгаузен–Гюнтер–Готшед–Гете	184,74	74,47	56
Гриммельсгаузен–Гете	12,54	23,69	14
Народная книга–Гриммельсгаузен–Гете	77,67	41,34	28

По данным табл. 10, проза Гриммельсгаузена и Гете в просодическом отношении, по-видимому, гомогенна ($\chi^2 = 12{,}54$ при критическом значении 23,69), что может свидетельствовать об определенном стилистическом родстве сниженного стиля XVII в. и развитого литературного языка начала XIX в. Очевидно, эти два словаря должны быть рассмотрены в качестве ритмической доминанты и в известной мере могут служить просодическим эталоном для изучения ритмики немецкого стиха. Вопрос состоит в том, подойдут ли они для анализа стихотворной просодии.

Чрезвычайно любопытна ритмика народной книги о докторе Фаусте, которая, как и следовало ожидать, весьма существенно отклоняется от эталона (см. табл. 10, нижняя строка). Анализ показывает, что просодические характеристики народной книги занимают особое положение среди изучаемых словарей.

Таким образом, исследование нидерландской и немецкой прозы позволяет выявить в обоих случаях ритмическую языковую доминанту (эталон). При этом для нидерландской словесности исследуемого периода таким эталоном может служить проза развитого литературного языка (Хофт), а для немецкой — проза развитого литературного языка (Гете).

Заметим, однако, что проза Гете относится к более позднему времени. Дело в том, что формирование литературного языка в Германии охватывает, очевидно, существенно более длительный период, чем в Нидерландах. Нидерландская литература в XVI–XVII вв. развивалась стремительно, быстро достигнув определенной кульминации. В Германии этот процесс был более длительным. Это, по-видимому, в немалой степени было обусловлено Тридцатилетней войной и ее тяжелыми последствиями, а также длительной политической, религиозной и культурной разобщенностью германских земель.

В культурном, политическом и экономическом отношении республика Нидерланды XVII в., как известно, представляет собой феномен, одним из свойств которого был чрезвычайно быстрый подъем в разных сферах, в том числе в литературе. Поэтому в Нидерландах уже в это время наблюдаются вершины литературного ренессанса, ставшие ориентиром для многих других стран. Сравнимый с этим «золотой век» немецкой словесности наступает почти на два столетия позже. При этом именно творчество

Иоганна Вольфганга Гете можно считать наиболее значимой вершиной немецкого «золотого века».

Поэтому в голландской литературе уже в XVII в. мы без труда находим такие яркие образцы развитого литературного языка, как проза Хофта, в то время как в немецкой прозе того же периода найти аналогичные произведения трудно. Они появятся позже. Тем не менее такая «задержка» не означает, что в XVII в. не было единой ритмической языковой стихии, из которой немецкие поэты черпали материал для создания стиха. Возможно, что стиховая просодия этого времени опиралась на уже существующий, но еще не выраженный в прозе общий языковой резерв. Вполне вероятно также, что этот резерв мог быть представлен в образцах другого стиля. Поскольку развитие стиха, как правило, опережает развитие прозы, это могло позволить поэзии несколько раньше сформировать тот самый стиль и ту ритмическую основу, которые по прошествии времени в полной мере выразились в языке прозы.

Любопытно, что исследуемый нами отрывок из прозы Гете по своим характеристикам оказывается гомогенен немецкому авантюрному роману XVII в. Интересно, что аналогичное явление мы наблюдали при сравнении словарей нидерландской прозы (см. выше, табл. 7). Получается, что как в немецкой, так и в нидерландской словесности ритмика прозы развитого литературного языка оказывается близка просодическим характеристикам сниженного стиля, ритмическим словарям авантюрных романов. Это может свидетельствовать об определенной типологии развития словесности: есть основания предполагать, что в разных литературных традициях опорой для формирования литературного языка является именно словарь сниженного стиля. Во всяком случае, представленный здесь просодический анализ позволяет видеть родство сниженного стиля и развитого литературного языка.

Итак, в процессе исследования как нидерландской, так и немецкой прозы удается обнаружить определенный ритмический эталон. В первом случае это проза Хофта, во втором — Гете и Гриммельсгаузена. Однако следует заметить, что анализ стихотворной ритмики на фоне ритма прозы показывает, что немецкие и нидерландские поэты XVII в. относились к использованию эталона по-разному.

К такому выводу приводят результаты сравнения реального стиха с теоретическим ямбом, вероятностными моделями, рассчитанными на основе представленных выше ритмических словарей (см. главу 9)[8]. Результаты этого сравнения показывают, что если просодика нидерландских ямбов первой половины XVII в. хорошо описывается моделями, построенными по словарю прозы Хофта, то ритмика немецкого стиха данного периода лучше всего описывается моделью, рассчитанной по словарю народной книги о докторе Фаусте. Теоретический ямб, полученный на основе прозы Гриммельсгаузена или Гете, при этом оказывается гораздо дальше от реального стиха, чем модель, построенная по словарю народной книги. Несмотря на то что, как мы видели, ритмический словарь народной книги существенно отличается от всего остального корпуса немецких текстов, именно этот словарь оказывается наиболее адекватным для описания ритмики немецкого ямба ранних периодов его развития[9]. Данный факт, по-видимому, говорит о том, что литературный язык в Германии в данный период еще не сформировался, и ритмика стиха во многом имела связь с той языковой стихией, которая находила отражение в народной словесности.

[8] Основные результаты анализа стиха на фоне моделей будут представлены в заключительной главе 9.

[9] Ср. с нашей предыдущей работой [Kazartsev, 2006: 17].

Глава 8

Языковая ритмика и модели размера

8.1. История создания языковой модели размера

История создания ЯМ восходит к исследованиям Б. В. Томашевского. Томашевский впервые построил вероятностную модель распределения стихотворных строк по ритмическому словарю стиха. Модель оказалась малопригодной [Томашевский, 1929: 100–102]. Позднее А. Н. Колмогоров предложил использовать для построения аналогичной модели не словарь стиха, а словарь прозы. Предполагалось, что в прозе слова сочетаются по принципу независимости. При этом ритм прозы рассматривался как фон для изучения стиха. Колмогоров и его группа развили метод Томашевского, доказав перспективность его применения в моделировании «естественного» стиха на основе прозаических данных.

В основе ЯМ лежат две гипотезы: гипотеза о независимости ритмических слов в прозе и гипотеза об однородности. Гипотеза о независимости состоит в том, что появление каждого последующего ритмического слова не зависит от выбора предыдущего. Рассматривается вопрос о справедливости данной гипотезы в отношении прозы. ЯМ показывает, как сложится распределение ритмических структур в стихе, если здесь будет действовать принцип независимости. Гипотеза об однородности состоит в следующем: предполагается, что вероятность появления одних и тех же ритмических слов одинакова для разных текстов. Модель описывает распределение ритмических элементов в соответствии с гипотезой о том, что проза однородна и отдельные тексты не имеют никакого ритмического своеобразия. Обе гипотезы проверялись в работах научно-исследовательской группы Колмогорова. Проверка

дала удовлетворительные результаты, хотя было отмечено, что у разных авторов наблюдаются отклонения.

Как уже говорилось в предыдущей главе, испытание данных гипотез показало, что «полную независимость, как и полную однородность, можно рассматривать лишь как свойства нейтрального эталона». Дальнейшие испытания гипотез о независимости и об однородности обнаруживают несоответствие данной гипотезе ритмических характеристик прозы поэта [Красноперова, 1992, 1996 в]. Наше исследование на материале прозы XIX — первой половины XX в. также обнаружило наличие тенденций, отвергающих гипотезу о независимости для прозы поэта [Казарцев, 1998]. Однако, как уже говорилось, наблюдаемые отклонения носят частный характер. Исследование Красноперовой показало, что в целом принципы, лежащие в основе ЯМ, представляют собой базовую закономерность.

ЯМ носит вероятностный характер. Соответствующее ей пространство элементарных событий представляет собой совокупность отдельных типов ритмических структур, для каждого из которых определяется вероятность в соответствии с языковыми условиями. Эти условия обнаруживают репертуар ритмических слов, которые составляют определенную ритмическую структуру стихотворной строки. Вероятность каждой структуры находится по теореме о переумножении вероятностей, составляющих ее ритмических элементов [Красноперова, 1989: 16]. Например, в ЯМ полноударная форма 4-стопного ямба может быть представлена так:

sSs*Ss*Ss*Ss — Мой дя́дя са́мых че́стных пра́вил;

или как вариант:

sSs*S*sS*sS — Пату́ля бы́л смешли́в до сле́з, —

где S — ударный слог, s — безударный, «*» соответствует словоразделу. Неполноударная, например IV, форма может иметь такой вид:

sS*sSs*ssS — Когда́ не в шу́тку занемо́г

или:

sS*sS*sssS — Я зна́л о то́м не понасльі́шке

Возможных ритмических вариантов у каждой формы достаточно много, но их репертуар ограничен формальными признаками размера, в данном случае 4-стопного ямба.

ЯМ обладает двумя показателями: а) первичными и б) окончательными. Первичные дают представление о вероятности распределения структур данного типа среди отрезков любой ритмической конфигурации, окончательные показывают их распределение только среди отрезков, соответствующих данному размеру. Их вероятность (P) вычисляется по формуле:

$$P = \frac{P_n}{P_N},$$

где P_n — вероятность данной конкретной формы, P_N — общая вероятность всех возможных ритмических структур, соответствующих строке определенного размера.

Окончательные показатели представляют собой статистический корпус данных модели.

8.2. Языковая модель и другие вероятностно-статистические модели размера

Система вероятностно-статистических моделей включает языковую модель, в основу которой положен принцип независимости в сочетании ритмических элементов, а также языковую модель зависимости (ЯМЗ).

Языковая модель, разработанная в исследованиях Б. В. Томашевского и А. Н. Колмогорова, получила новое освещение в концепции М. А. Красноперовой. В системе реконструктивного моделирования ей в соответствие был поставлен определенный комплекс условий стихосложения.

В основу ЯМЗ, разработанной М. А. Красноперовой, положен принцип, противоположный принципу ЯМ, который заключается в том, что выбор каждого ритмообразующего элемента (ритмического слова) в стихе зависит от метрической позиции и ритмического контекста [Красноперова, 1985: 66–68; 2000: 99–101]. В системе вероятностно-статистических моделей ЯМ и ЯМЗ составляют группу языковых моделей. Эти модели представляют

собой связующее звено между текстом и кибернетическими моделями, на основе которых языковым моделям может быть поставлен в соответствие тот или иной способ формирования стихотворной строки. Формирование стихотворной строки может осуществляться по-разному: например, «от начала» стиха, то есть *слева направо*, или же «от конца», когда сначала формируется окончание строки (например, подбирается рифма), затем — начало. Тот или иной процесс порождения описывается определенными кибернетическими моделями, которым ставится в соответствие та или иная языковая модель размера. Каждая такая модель показывает, какими должны быть частоты ритмообразующих элементов текста, если выполнен некий комплекс условий его порождения. Если статистические показатели стиха близки модельным, есть основание предполагать, что связанный с ним комплекс условий стихосложения выражает какие-то принципиальные черты техники формирования его ритмической структуры.

Следует отметить, что в модели порождения и восприятия учитывается количество усилий, затрачиваемое на порождение строки. Оно зависит от количества попыток при выборе определенной части строки. Различаются два типа усилий: нормированные и ненормированные. Языковой модели зависимости соответствует ненормированное количество усилий, языковой модели независимости — нормированное. В том случае, если усилия нормированы, вырабатывается определенный эталон. Им является вероятность появления подходящего ритмообразующего элемента строки *с первой попытки* [Красноперова, 2000: 92–94]. Модели зависимости соответствует процесс стихосложения, когда подобный эталон отсутствует. Для данного типа стихосложения характерно неограниченное количество усилий. Крайним выражением такого процесса является *версификация до победного конца* [там же: 101, 102]. Модели независимости соответствует процесс порождения стиха, когда эталон усилий выработан (у поэта сформировалось чувство эталона отводимых усилий). Характерной для данного типа стихосложения является версификация с ограниченным количеством усилий, а крайним выражением — *версификация без перебоев* [там же: 87].

Таким образом, если показатели стиха близки ЯМ, можно предполагать, что процесс порождения ритмической структуры стиха

в данном случае осуществляется с учетом определенной *меры усилий* [там же: 92]. Если показатели стиха близки ЯМЗ, очевидно, данная мера еще не сформировалась, то есть процесс версификации является, по-видимому, менее развитым по сравнению с тем, который описывается ЯМ.

8.3. Порядок формирования стиха в языковой модели зависимости

Основное отличие ЯМЗ от ЯМ, как уже отмечалось, состоит в том, что если в ЯМ выбор очередной части стихотворной строки не зависит от выбора предыдущей, то в модели зависимости последующий выбор зависит от уже сделанного. Таким образом, в ЯМ выбор каждого ритмического слова, заполняющего строку, осуществляется в соответствии с его абсолютной вероятностью, а в ЯМЗ — в соответствии с условной вероятностью, которая определяется позицией в строке. Позиция характеризуется, с одной стороны, метрическими условиями, с другой — состоянием строки к моменту выбора данного слова, то есть тем, какое слово или слова были выбраны ранее. Например, если сначала было выбрано слово с ритмической структурой 3.2 — «Онéгин», то следующим может быть одно из слов: 1.1 — «**бы**л», 2.1 — «**дó**брый», 3.1 — «**сý**мрачный», 3.3 — «**уважá**ть», 4.1 — «**вы́**нужденный», 4.3 — «**безрассý**дно», 5.5 — «не **уразумé**л»[1], 6.5 — «не без **основá**ний»[2]. Остальные слова не удовлетворяют условиям позиции. Вероятность выбора каждого слова в данном ряду (P), как и в ЯМ, рассчитывается по формуле:

$$P = \frac{P_n}{P_N},$$

где P_n — вероятность слова по словарю, но P_N — суммарная вероятность только тех слов, выбор которых возможен в данной позиции.

В том случае, если предыдущий выбор отсутствовал, то есть строка еще не заполнялась, условная вероятность появления того

[1] При условии *мужского окончания* строки.
[2] При условии *женского окончания* строки.

или иного ритмического слова для соответствующей *начальной* позиции рассчитывается только с учетом метрических ограничений. При этом допускается формирование строки как «от начала», так и «от конца».

ЯМЗ допускает как *линейную* (например, слева направо), так и *нелинейную* последовательность заполнения строки. Предполагается, что вероятность выбора порядка заполнения строки «от начала» или «от конца» равна 0,5. При данных условиях существуют два способа заполнения: *симметричный* и *асимметричный*.

Симметричный способ основан на сочетании двух нелинейных последовательностей. В соответствии с одной из них первым заполняется начало строки (первая S-позиция), потом конец (последняя, для Я4 четвертая S-позиция), потом — середина. Другая последовательность обратна первой: сначала формируется конец строки, потом — начало, затем — середина. Середина строки Я4 состоит из двух S-позиций, второй и третьей. Выбор порядка их заполнения (сначала вторая или сначала третья) осуществляется аналогично порядку заполнения внешних S-позиций (первой и четвертой) — с вероятностью 0,5.

Асимметричный способ формирования строки предполагает сочетание линейной и нелинейной последовательности. Линейная последовательность заполнения от начала строки представляется так: в первую очередь заполняется первая позиция, затем по порядку — вторая и третья позиции. В последней позиции слово определенного типа выбирается с вероятностью 1. Нелинейная последовательность в данном случае представлена иначе: сначала выбирается последняя позиция строки, затем — первая. Далее последовательно заполняется середина строки. Выбор линейной и нелинейной последовательности осуществляется с вероятностью 0,5.

На основе представленных здесь алгоритмов расчета ЯМ и ЯМЗ были написаны компьютерные программы построения той или иной модели. Поскольку в основе расчета любой из описанных здесь моделей положен ритмический словарь прозы, то сначала разрабатываются специальные программы, позволяющие на основе определенного корпуса текстов сформировать такой ритмический словарь, пригодный для расчета модели. Одна из таких про-

грамм, успешно работающих с ритмикой прозы, была составлена В. Ярославским в конце 1990-х гг. Затем строятся сами программы расчета моделей. Ряд таких программ был написан А. Мухиным в начале 2000-х гг. и предназначен для сравнительного анализа русского и западноевропейского стихосложения. Для различных моделей, работающих только с русским стихом, автором настоящей монографии были сделаны системы расчета на основе приложения «Microsoft Excel». Более сложная программа для обработки ритмики стиха под названием «Wintrap» была создана А. Михаленковым в 1990-е гг. и несколько раз обновлена и переработана им в 2000-е гг. В настоящее время В. Э. Вашченковым под нашим руководством разрабатывается универсальная компьютерная система анализа ритмики стиха и прозы на разных языках[3].

Эта система позволяет получать точные данные по ритмике разноязычных текстов и строить на их основе модели, то есть рассчитывать ритмические показатели «теоретического стиха» на основе языковой ритмики и наших представлений о технике стихосложения, которая ставится в соответствие модели. Далее проводится сравнительный анализ этих моделей с реальными стихотворными текстами, который дает возможность строить гипотезы о характере языкового резерва ритмики стиха и о механизмах стихосложения.

[3] Данная разработка осуществляется в рамках проекта, поддержанного Российским научным фондом (грант № 16-18-10250).

Глава 9

Сравнительный анализ разноязычных текстов на основе «русского метода» и моделей размера*

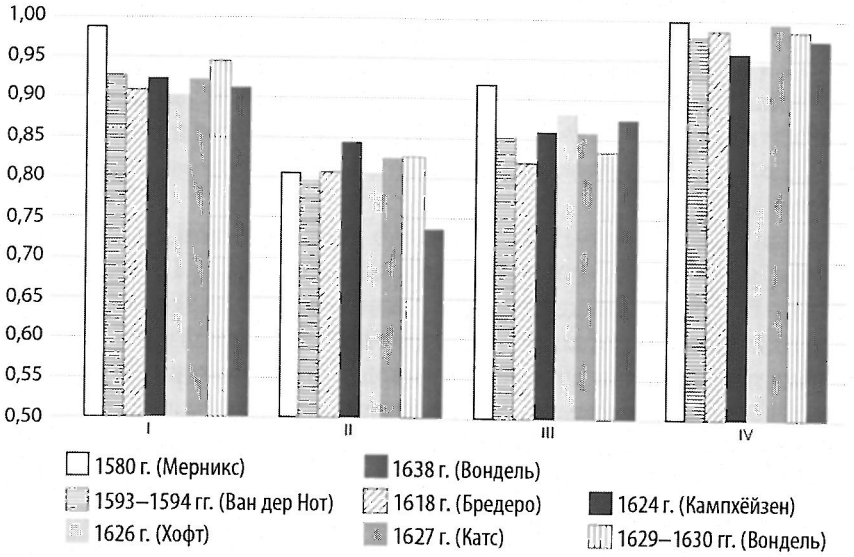
Как известно, в конце XVI — начале XVII в. в стихе многих североевропейских народов возникает силлабо-тоническая версификация, причем в континентальных странах, в Нидерландах и Германии, формируется особая, континентальная силлабо-тоника. Ее характеризует достаточно жесткая схема взаимодействия метра и языка в условиях реализации короткого ямбического 4-стопника и долгого ямбического 6-стопника. В это время в Европе именно ямбический стих воспринимается как наиболее передовая форма стихосложения; он возникает сначала во фламандской и брабантской, а затем в голландской поэзии и уже во второй четверти XVII в. благодаря деятельности Опица получает распространение в Германии. Далее под влиянием нидерландского и немецкого опыта ямбизации подвергается литературный стих Северной, Центральной и Восточной Европы. Этот процесс охватывает и русское стихосложение, в результате чего происходит реформа стиха XVIII в., ведущую роль в которой, как известно, сыграло творчество Ломоносова.

Применение «русского (лингвостатистического) метода» и аппарата теорий РМ к сравнительному анализу развития ямбической версификации на разных языках дает принципиально новое представление о генезисе и эволюции силлабо-тоники. Изучение ритмики ранних нидерландских 4-стопных ямбов обнаруживает вполне характерный тип профиля ударности, который принято называть рамочным, когда частота ударений на крайних иктах, первом и по-

---

* В этот раздел включены результаты исследования, проведенного на основе универсальной компьютерной системы анализа стиха и прозы, разработанной по проекту «Современные модели поэтики: реконструктивный подход» (грант Российского научного фонда № 16-18-10250).

следнем, выше, чем на внутренних, втором и третьем. Однако более подробный анализ позволяет заметить специфическую особенность, которая выражается в характерном повышении ударности третьего икта по сравнению со вторым. Эта черта устойчиво наблюдается в стихе самых разных нидерландских авторов в течение довольно длительного периода, начиная с 80-х гг. XVI в. вплоть до рубежа 30-х — 40-х гг. XVII в. (см. гистограмму 5 и табл. 11).



Гистограмма 5. Профили ударности нидерландского ямба

Таблица 11. Профили ударности нидерландского Я4 (данные к гистограмме 5)

	Марникс	Ван дер Нот	Бредеро	Кампхёйзен	Хофт	Катс	Вондель	
	1580 г.	1593–1594 гг.	1618 г.	1624 г.	1626 г.	1627 г.	1629–1630 гг.	1638 г.
I	0,956	0,928	0,910	0,924	0,903	0,923	0,946	0,913
II	0,882	0,796	0,808	0,845	0,807	0,825	0,828	0,738
III	0,912	0,855	0,821	0,860	0,882	0,859	0,834	0,875
IV	1,000	0,980	0,987	0,959	0,946	0,996	0,987	0,975

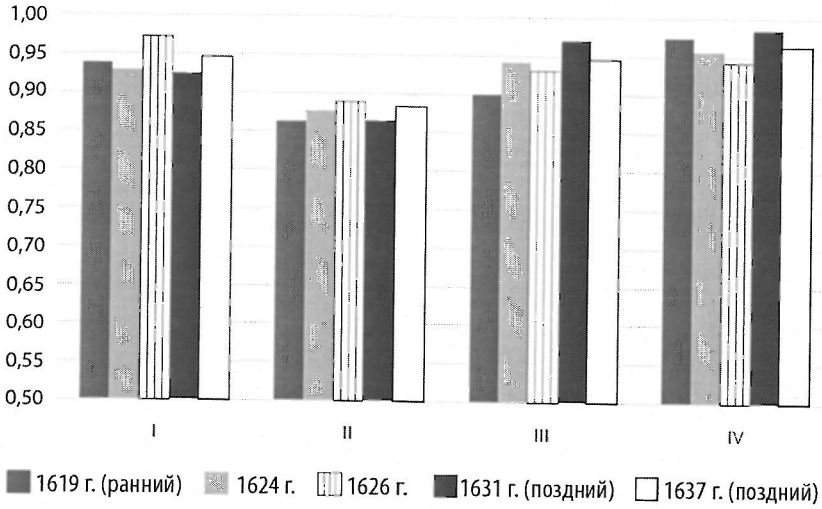
Наблюдаемое распределение ударений на внутренних иктах связано, очевидно, с тем, что поэты после относительно частых отступлений от метра из-за пиррихиев на 2-й стопе стремятся восстановить метр на следующей сильной позиции. Возможно, это происходит в связи с определенной установкой на чистоту реализации метра во второй половине стиха. В результате повышается ударность предпоследней S-позиции.

Вероятно, данная особенность нидерландского 4-стопника оказала влияние на ранние немецкие ямбы Мартина Опица, которые также характеризует рамочный тип профиля ударности с повышением частоты ударения на предпоследнем икте. Во всяком случае, в его стихах наблюдается явление, очень похожее на то, что было в нидерландском стихе, только в несколько усиленном виде (см. гистограмму 6).

Если сопоставить статистические данные в табл. 11 и табл. 12, можно увидеть, что ритмика ранних ямбов Опица 1619 г. относительно близка показателям нидерландского стиха. Это период первых стихотворных опытов немецкого поэта, который проходил, очевидно, под сильным влиянием нидерландских образцов [Kazartsev, 2013: 126]. Однако в целом гистограмма 6 показывает, что далее, в некоторых поздних сочинениях 1630-х гг., поэт значительно усиливает «нидерландскую тенденцию», поднимая ударность предпоследнего икта практически до уровня показателей, как правило, самой часто ударяемой, последней S-позиции (см. гистограмму 6 и табл. 12).

Можно предположить, что заимствованная Опицем тенденция была усилена также в связи с установкой на чистоту реализации метра во второй половине стиха. Вполне вероятно, что поэт сознательно или бессознательно считал важным, чтобы стих заканчивался ямбически, и поэтому старался не пропускать ударений на предпоследнем икте, стремясь как бы сравнять показатели двух последних S-позиций.

Надо сказать, что дальнейшее развитие немецкого ямба пошло совершенно иным путем. Профиль ударности Я4 Опица остался уникальным в истории немецкого стихосложения. Никто из его последователей не поддержал и не продолжил эту традицию. Ритмика более развитого немецкого ямба, сложившаяся после него, обнаруживает противоположную структуру. В отличие от ранних образцов, здесь наблюдается повышение ударности второго икта



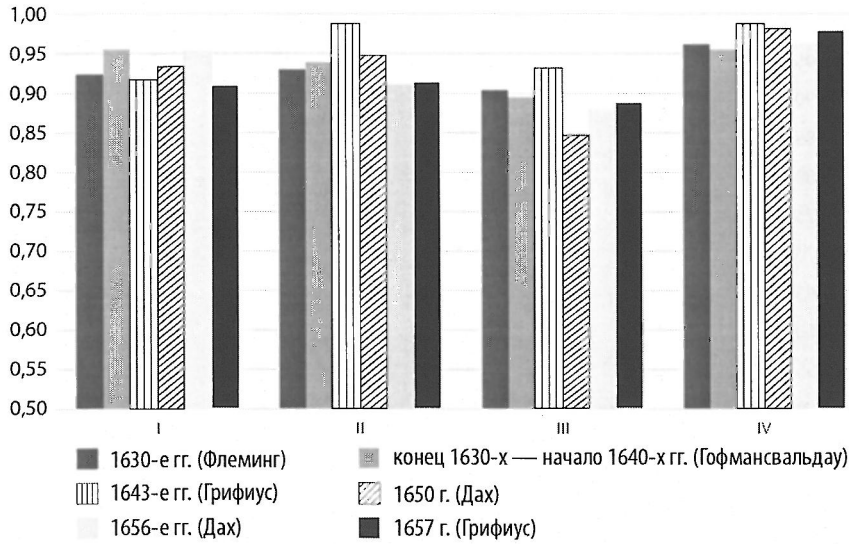
Гистограмма 6. Профили ударности Я4 М. Опитца

Таблица 12. Профили ударности 4-стопников М. Опица (данные к гистограмме 6)

	1619 г.	1624 г.	1626 г.	1631 г.	1637 г.
I	0,938	0,928	0,972	0,924	0,946
II	0,863	0,877	0,889	0,864	0,884
III	0,900	0,942	0,931	0,970	0,946
IV	0,975	0,957	0,944	0,985	0,964

по сравнению с третьим. Акцентная выделенность предпоследнего икта ослабевает, а ударность второй S-позиции заметно повышается. Надо сказать, что это происходит при очевидной тенденции к понижению ударности первой S-позиции. В результате частота ударений второй S-позиции оказывается выше соседних, то есть даже выше, чем ударность первого икта (см. гистограмму 7).

По сравнению с ситуацией в нидерландском стихе и в ранних немецких ямбах, в стихосложении последователей Опица наблюдается как бы смещение ритмической энергии в первую половину стиха. Складывается качественно иной профиль ударности,



Гистограмма 7. Профили ударности 4-стопников в стихосложении последователей М. Опица

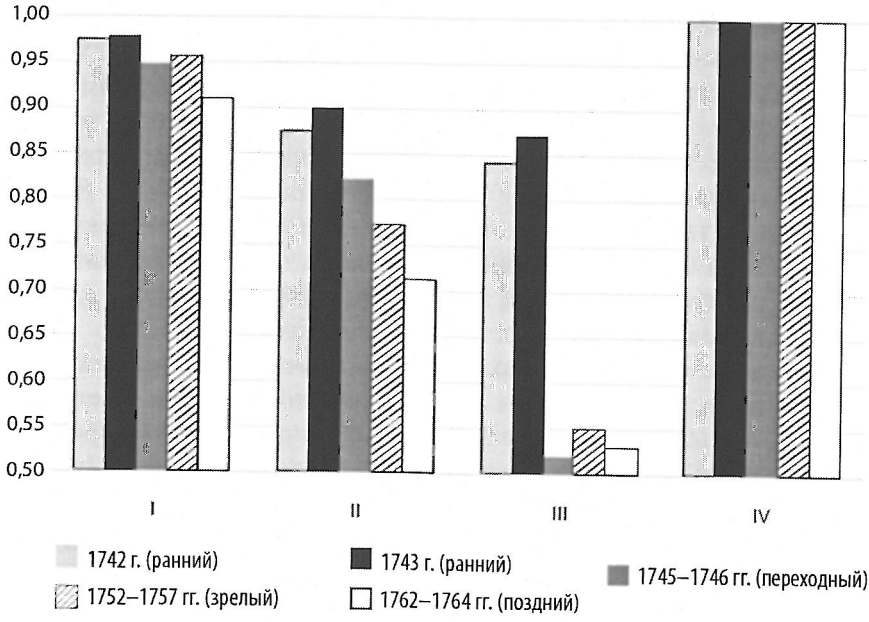
Таблица 13. Профили ударности немецкого ямба у последователей М. Опица (данные к гистограмме 7)

	Флеминг	Гофмансвальдау	Грифиус		Дах	
	1630-е гг.	кон. 1630-х — нач. 1640-х гг.	1643 г.	1657 г.	1650 г.	1656 г.
I	0,923	0,955	0,917	0,908	0,933	0,954
II	0,929	0,939	0,986	0,913	0,947	0,912
III	0,904	0,894	0,931	0,888	0,846	0,879
IV	0,962	0,955	0,986	0,978	0,981	0,964

не рамочный (как у Опица), а альтернирующий. Альтернация часто и редко ударяемых S-позиций, очевидно, возникает под воздействием закона регрессивной акцентной диссимиляции. Этот закон, как мы знаем, был открыт Тарановским для русских двусложных размеров. ЗРАД привел к замене рамочного профиля ударности альтернирующим, что особенно отчетливо стало проявляться в русском стихе начиная с середины 20-х гг. XIX в.

Наш анализ ритмики немецкого ямба позволяет увидеть определенную типологию возникновения ЗРАД. Очевидно, данный закон в принципе свойственен развитому стихосложению. Как мы видим, он проявляется не только в русском стихе пушкинской эпохи, но и в немецком ямбе после Опица, в частности у Пауля Флеминга, Андреаса Грифиуса, Симона Даха и других поэтов, писавших в 30-е, 40-е и в начале 50-х гг. XVII в. У Гофмансвальдау эта тенденция выражена несколько слабее, и у Грифиуса, как мы видим, профиль ударности не всегда строго альтернирующий. Тем не менее тенденция к альтернации прослеживается во всех случаях. После Опица происходит явная смена в соотношении ударности внутренних S-позиций в пользу второй. Предпоследнее сильное место ударяется заметно слабее.

Как известно, для ранних ямбов Ломоносова так же, как и для нидерландского стиха, характерен рамочный профиль ударности, но только с постепенным понижением ударности от первого икта к третьему (см. гистограмму 8).



Гистограмма 8. Профили ударности Я4 М. В. Ломоносова

Таблица 14. Показатели профилей ударности Я4 Ломоносова (данные к гистограмме 8)

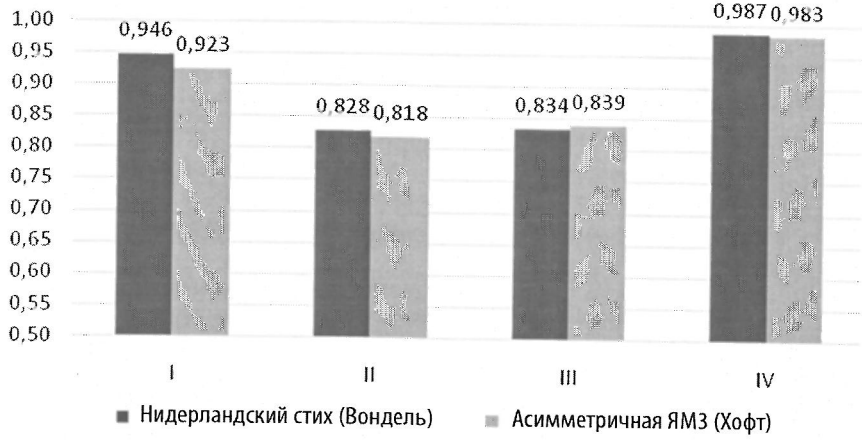
	1742 г. (ранний)	1743 г. (ранний)	1745–1746 гг. (переходный)	1752–1757 гг. (зрелый)	1762–1764 гг. (поздний)
I	0,975	0,979	0,948	0,956	0,909
II	0,875	0,900	0,822	0,773	0,712
III	0,842	0,871	0,520	0,549	0,529
IV	1,000	1,000	1,000	1,000	1,000

При этом 4-стопные ямбы русского поэта до 1750-х гг. характеризует относительно высокий процент полноударных строк, что, по-видимому, свидетельствует о том же самом стремлении к относительной чистоте реализации метра, которое мы видели у нидерландских и немецких авторов. Как известно, Ломоносов в начале своего творческого пути (1739 г.) выдвигал требование о чистоте ямбических стихов. Эта установка и творческая практика раннего Ломоносова сближают ритмику его стиха с западноевропейскими образцами. После 1745 г. наступает перелом, вызванный общим падением уровня полноударности русского стиха, а к началу 1750-х гг. процент акцентуации внутренних иктов снижается еще заметнее; особенно резко падает частота ударений на предпоследней, третьей S-позиции (см. гистограмму 8). Ломоносовский ямб постепенно удаляется от западноевропейской континентальной модели. В поздний период творчества Ломоносова тенденция к понижению ударности стиха сохраняется, распространяясь на все S-позиции (см. табл. 14), разумеется, кроме последней, которая в русском классическом ямбе представляет собой ударную константу.

Подробный анализ нидерландского, немецкого и русского стиха на фоне вероятностно-статистических моделей позволяет обнаружить новые параметры сходства и отличия, которые проявляются, с одной стороны, в характере механизмов версификации, с другой — в использовании языковых резервов ритмики.

Оказывается, что в ранний период развития как нидерландский, так и немецкий, а также русский ямб лучше описываются языковой моделью зависимости, чем моделью, построенной по принципу независимости ритмических слов. Существенно также, что нидерландский стих раннего периода развития описывается преимущественно

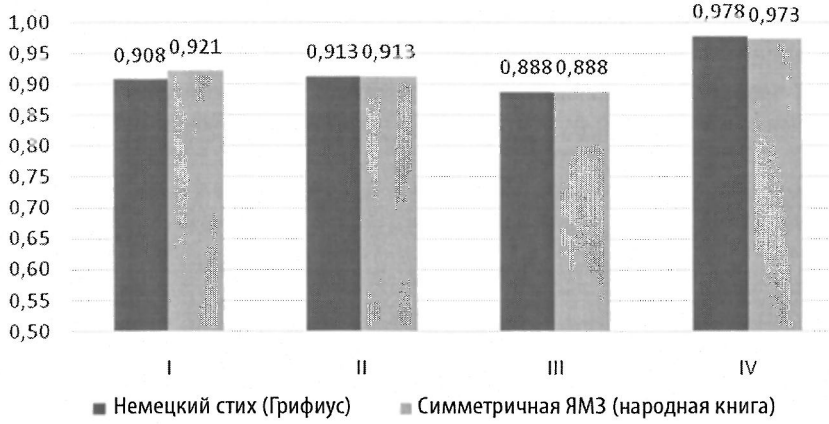
асимметричной моделью зависимости, которой соответствует более продвинутый тип формирования метрически организованного текста, чем модели симметричной, пригодной для описания ритмики ранних немецких и русских ямбов (см. гистограммы 9–11).



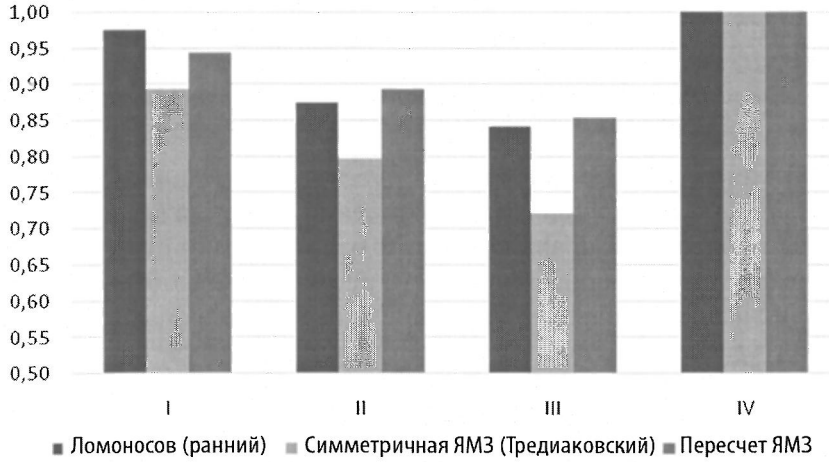
Гистограмма 9. Профили ударности ранних нидерландских ямбов на фоне асимметричной языковой модели зависимости

Отметим, что при сравнении русского стиха с моделью при одинаковых тенденциях в распределении ударений базовые показатели модели, как правило, заметно отличаются от стиховых. Это вызвано тем, что общая ударность русского ямба обычно значительно выше модельных показателей, полученных на основе языкового распределения ритмообразующих структур. Поэтому исследователи часто прибегают к пересчету языковых моделей на среднюю ударность или неударность стиха. В данном случае, заметив, что модель в целом хорошо описывает ритмику стиха и отклоняется от нее лишь по признаку ударности, мы также пересчитали модель на среднюю неударность стиха[1].

[1] Данная модель пересчитывалась на среднее число пропусков метрических ударений в стихе, то есть на среднюю «неударность» стиха. Такой метод, как правило, применяется при анализе моделей зависимости и стиха. Вообще известны два метода определения «взаимосвязи» языковых моделей и стиха: 1) пересчет моделей на среднюю ударность стиха; 2) пересчет моделей на его среднюю неударность. Пересчет на среднюю ударность осуществляется следующим образом: средняя частота ударений на иктах (исключая последний икт) в стихе делится на аналогичный



Гистограмма 10. Профили ударности ранних немецких ямбов на фоне симметричной языковой модели зависимости



Гистограмма 11. Профили ударности ранних русских ямбов на фоне симметричной языковой модели зависимости

показатель модели, затем модельная вероятность каждого непоследнего икта умножается на полученный коэффициент. Пересчет на среднюю неударность осуществляется так же, как и пересчет на среднюю ударность, только используется не частота ударений, а частота их пропусков. Вычитая из единицы частоту ударений на икте, получим частоту пропусков [Красноперова, 1989: 55, 69–70]. Метод пересчета модели на среднюю ударность стиха, очевидно, впервые был применен А. Н. Колмогоровым и А. В. Прохоровым в 1987 г. [Колмогоров, 2015: 207–208].

Таблица 15. Числовые данные к гистограмме 11

Икты	Ломоносов (ранний, 1742 г.)	Симметричная ЯМЗ	Пересчет ЯМЗ
I	0,975	0,894	0,944
II	0,875	0,797	0,894
III	0,842	0,721	0,854
IV	1,000	1,000	1,000

В целом на гистограммах 9–11 показано, что ритмические тенденции в распределении ударений на сильных позициях ранних немецких и русских 4-стопников хорошо предсказываются ЯМЗ симметричного типа, в то время как распределение ударений в ранних нидерландских 4-стопниках с их характерной тенденцией, повышением ударности третьего сильного места по сравнению со вторым, предсказывается ЯМЗ асимметричного типа. При этом известно, что моделям асимметричного типа ставится в соответствие менее жесткий процесс версификации, чем симметричной ЯМЗ.

Полученный результат вполне согласуется с представлением о более раннем зарождении нидерландского ямба и о том, что нидерландская силлабо-тоника возникла естественным путем, в процессе эволюции, в то время как немецкий и русский ямб были заимствованы: немецкий — из северонидерландского, а русский — в основном из немецкого стихосложения. Таким образом, исторические условия генезиса силлабо-тоники предопределили отличие немецкого и русского типа ямбической версификации от нидерландского, более «естественного».

Процесс формирования ранних нидерландских, немецких и русских ямбов имел как сходства, так и отличия. В целом он осуществлялся, по-видимому, на основе непосредственного взаимодействия метрической схемы и языка. Это тот самый процесс, который ставится в соответствие всем языковым моделям зависимости. При этом показатели моделей независимости оказались более далекими от метрических характеристик в изучаемых текстах [Kazartsev, 2006]. Этот факт согласуется с базовыми представлениями теории РМ, в соответствии с которыми моделям

зависимости ставится в соответствие менее развитый способ версификации, чем моделям независимости. Однако, несмотря на отмеченную близость, исследуемый материал обнаруживает заметные различия.

Изначально предполагалось, что эти различия должны проявиться прежде всего на русском материале, поскольку русский язык существенно отличается от немецкого и нидерландского, а нидерландский и немецкий стих должны обнаружить больше сходства по причине языковой близости. Была выдвинута гипотеза о том, что механизм стихосложения на более близких языках (нидерландском и немецком) должен иметь больше сходства, чем на языках более далеких (немецком и русском). Однако эта предварительная гипотеза не получила поддержки: оказалось, что русский и немецкий стих в этом отношении ближе между собой, чем немецкий и нидерландский (см. схему 1).

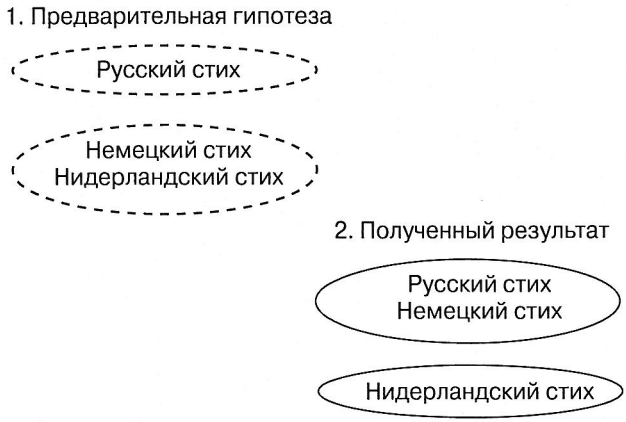


Схема 1. Сходства и отличия механизмов стихосложения по типу ЯМЗ

Действительно, как уже было сказано, ритмику русского и немецкого стиха хорошо описывает один и тот же тип вероятностно-статистической языковой модели зависимости, а именно симметричная модель, а ритмику нидерландского стиха лучше описывает асимметричная модель. Как известно, этим моделям ставится в соответствие различная техника стихосложения. Таким образом, получается, что языковая близость не предопределяет сходства

механизмов версификации. Очевидно, что при передаче определенной системы стихосложения от одного народа другому данные механизмы не находятся в прямой зависимости от степени языкового родства этих народов.

Языковые модели размера строились по ритмическим словарям прозы изучаемых периодов. Известно, что как нидерландская, так и немецкая и русская проза XVI, XVII и XVIII вв. не была стилистически однородна. Наблюдалась строгая дифференциация: различалась проза высокого, среднего и низкого стиля. Эти стилистические отличия учитывались и в настоящем исследовании. Для сравнения привлекалась также ритмика более развитого литературного языка прозы XIX в. На основе образцов прозы того или иного стиля рассчитывались ритмические словари.

Данные ритмических словарей использовались при построении языковых моделей размера и участвовали таким образом в сравнительном анализе языковых моделей и стиха. Благодаря этому анализу нам удалось получить новую информацию об источниках языковой ритмики стиха. В частности, выяснилось, что как для раннего нидерландского, так и для раннего немецкого стиха удается найти единый источник языковой ритмики, причем для нидерландского ямба таким источником является словарь развитого литературного языка, в то время как для немецкого 4-стопника источником служит, очевидно, словарь народной словесности [Kazartsev, 2006: 17–19]. Действительно, подробный анализ ритмики нидерландского стиха на фоне различных моделей показывает, что именно модель, построенная по словарю прозы Хофта, во всех случаях предсказывает появление той самой нидерландской особенности, о которой мы писали в начале этой главы. Именно асимметричная языковая модель зависимости, рассчитанная по данному словарю, наилучшим образом описывает ранние нидерландские ямбы и, в частности, отражает характерное для стихосложения этого периода повышение ударности третьего икта по сравнению со вторым (см. гистограмму 9). В то же время немецкий ямб, с его альтернирующим профилем ударности, наилучшим образом описывает симметричная модель, построенная по словарю народной книги о докторе Фаусте. Именно эта модель практически предсказывает наличие альтернирующей тенденции, характерной для немецких 4-стопников после

Опица. Особенно хорошо эта модель описывает ритмику стиха А. Грифиуса: данные об ударности внутренних S-позиций модели и стиха совпадают (см. гистограмму 10). Более подробный анализ нидерландских и немецких моделей в сравнении со стихом, проведенный с помощью критерия χ^2, позволяет выделить именно эти модели — асимметричную по прозе Хофта и симметричную по словарю народной книги о Фаусте — как наиболее близкие к стихотворным параметрам[2].

Для раннего русского ямба не удается найти единый источник языковой ритмики. Так, например, выясняется, что первая русская ода, написанная ямбом («Ода… на взятие Хотина» Ломоносова), опиралась на ритмический словарь немецкой прозы. Действительно, симметричная модель зависимости, построенная по словарю прозы Готшеда, дает наилучшее приближение к показателям русского стиха [Казарцев, Красноперова, 2004; Kazartsev, 2014a]. Можно предположить, что ритмика немецкого языка подсказывала поэту формирование ритмического облика его первых ямбических строк. Процесс стихосложения в этом случае можно представить себе так: вначале заготовка ритмической строки создавалась на основе немецкого языка, а затем ее вербальное наполнение осуществлялось на основе русского языка. Таким образом, есть основание считать, что в самом начале развития русской силлабо-тоники в становлении ритмического облика отечественного стиха принимал участие иностранный (немецкий) язык.

Тем не менее после этого довольно скоро происходит переход на собственно русскую языковую ритмику. Уже в 1741 г. ритмика стиха Ломоносова хорошо описывается моделью, построенной по словарю русской прозы, причем прозы высокого стиля [Красноперова, 2000: 127]. Однако в конце 1741 г. происходит очередной переход с ритмики высокого стиля на ритмику сниженного стиля. Есть основания предполагать, что в период с конца 1741 по 1743 г. ритмической основой стиха Ломоносова служил словарь сниженного стиля: как уже отмечалось, в это время к стихосложению Ломоносова лучшее приближение дает модель, рассчитанная по словарю прозы В. К. Тредиаковского, написанной «самым простым

[2] Подробнее об этом см. в наших предыдущих публикациях [Kazartsev, 2006; 2009; 2010].

Русским словом»[3] [Казарцев, 2004: 48–50] (см. также гистограмму 11). Известно также, что, по данным Красноперовой, после 1745 г. ритмика стиха Ломоносова описывается моделью, построенной по словарю прозы развитого литературного языка XIX в. (проза А. С. Пушкина) [Красноперова, 2000: 132]. Если сопоставить эти данные, то получается такая картина изменений языкового резерва стихотворной ритмики на ранних стадиях развития отечественной силлабо-тоники (см. схему 2):

1739 г.	середина 1741 г.	конец 1741 г. — 1743 г.	1745–1764 гг.
Ритмический словарь немецкой прозы	Ритмический словарь прозы высокого стиля[4]	Ритмический словарь прозы сниженного стиля (В. К. Тредиаковский)	Ритмический словарь, близкий словарю прозы А. С. Пушкина[5]

Схема 2. Тенденции в использовании языковой ритмики при формировании ранних русских ямбов (Ломоносов)

Таким образом, есть основания считать, что эволюция ритмической стилистики русского языка в значительной мере опережала развитие естественноязыковой стилистики. Такую интерпретацию можно дать переходу с одного языка на другой, наблюдаемую в поэзии Ломоносова 1745–1764 гг.

Надо сказать, что в зрелый период творчества этого автора, после 1745 г., происходит не только изменение ритмического словаря поэта, но и смена механизма стихосложения. Зрелые ямбы Ломоносова описываются уже простой языковой моделью независимости, то есть в зрелый период творчества, по сравнению с ранним, наблюдается прогресс в использовании языковых средств ритмики, а процесс версификации становится более свободным, поскольку ритмику стиха описывает уже не модель зависимости, а модель независимости.

Дальнейшее развитие русского стиха преодолевает чисто языковые тенденции. Формируются собственно стиховые принципы

[3] Речь идет о переводном романе П. Тальмана «Езда в остров Любви» (см. главу 7).
[4] По данным М. А. Красноперовой [Красноперова, 2000: 113].
[5] По данным М. А. Красноперовой [там же: 133].

организации его ритмической структуры. Очевидно, формируется так называемая языковая система метра (одно из базовых понятий теории РМ). Языковая система метра представляет собой определенный механизм, способный накапливать и воспроизводить ритмические эффекты в стихе, а также реагировать на новые ритмические эффекты, поступающие из текста [Красноперова, 2000: 61]. Считается, что версификация, в которой сформирована такая система, является более развитой, чем стихосложение, в котором она отсутствует.

Предполагается, что на ранних этапах развития русского ямба языковая система метра еще не существовала. Напротив, есть основания считать, что уже в конце XVIII — начале XIX в. такая система метра появилась. В связи с этим к русскому стиху указанного периода уже не подходят языковые модели. Очевидно, в это время формирование стихотворной строки происходит не в результате непосредственного взаимодействия метра и языка, а при участии промежуточного звена, языковой системы метра. Эта система подсказывает характер порождаемых ритмических строк, создавая тем самым предварительный ритм, опережающий словесное наполнение.

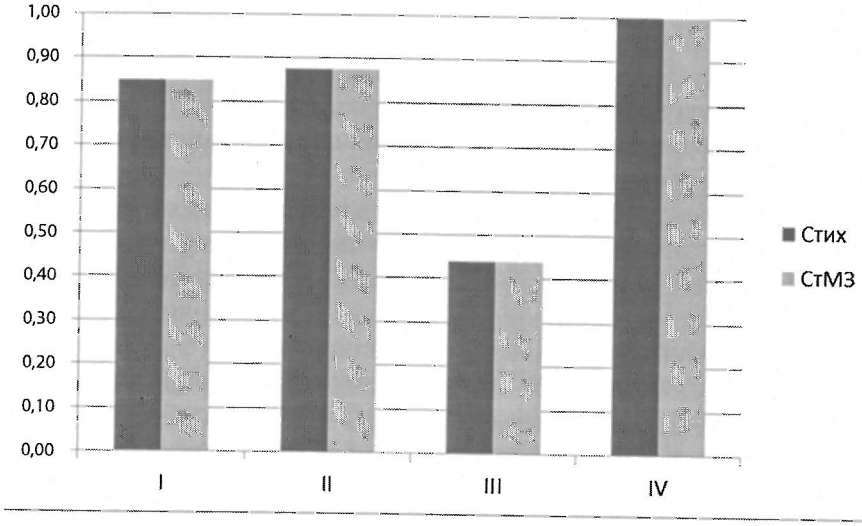
Действительно, в соответствии с теорией РМ в условиях такого стихосложения ритмика стиха описывается не языковыми, а стиховыми вероятностно-статистическими моделями. Именно стиховым моделям ставится в соответствие тот внутренний комплекс условий стихосложения, в котором языковая система метра играет решающую роль.

Стиховые модели, разработанные М. А. Красноперовой, строятся на основании предположения о том, что ритмическая заготовка строки создается операторами языковой системы метра. Как правило, эти операторы действуют последовательно от начала строки к концу, то есть от первого сильного места к последнему. Предполагается, что именно эти операторы создают ту самую инерцию стиховой традиции, которой подчиняется развитый стих. Каждому оператору соответствует определенный набор ритмических слов, способных создавать соответствующий ритмический эффект. Поэтому для расчета стиховой модели перемножаются средние частоты ритмических слов определенного типа в каждой позиции стихотворной строки. В результате получаются частоты

всевозможных ритмических конфигураций, которые в совокупности и составляют стиховую вероятностно-статистическую модель.

Как было сказано, данный тип модели был разработан Красноперовой [Красноперова, 2000: 187–190], однако его прототипом можно считать первую вероятностно-статистическую модель стиха, построенную Томашевским еще в 1920-е гг.

На следующем рисунке (см. гистограмму 12, а также табл. 16) показаны полученные Красноперовой данные по русскому Я4 конца XVIII — начала XIX в. и соответствующая им стиховая модель зависимости. Эта модель построена на основании предположения о том, что каждый следующий оператор, ведающий формированием определенного участка строки, выбирается в зависимости от того, каким был предыдущий, то есть в данном случае речь идет



Гистограмма 12. Профили ударности русского Я4 конца XVIII — начала XIX в. на фоне стиховой модели зависимости

Таблица 16. Числовые данные к гистограмме 12

Икты	I	II	III	IV
Стих	0,848	0,876	0,441	1,000
СтМЗ	0,847	0,876	0,440	1,000

о стиховой модели зависимости (СтМЗ). При сравнении показателей модели со стихом можно видеть, что реальное и моделируемое распределение ритмических структур практически совпадают.

Таким образом, мы видим, что на ранних этапах развития европейской силлабо-тоники ритмика стиха хорошо описывается языковыми моделями, особенно языковыми моделями зависимости. Это соответствует предположению о том, что в начале эволюции любой новой метрической системы стихосложения ритмика стиха возникает благодаря непосредственному взаимодействию метра и языка. В дальнейшем формирование ритмики метрически организованных текстов происходит уже при условии посреднической роли так называемой языковой системы метра, механизма долговременной памяти, способной хранить и воспроизводить ритмические эффекты. Данная система обеспечивает определенную традицию формирования ритмической структуры стиха у того или иного народа. Таким образом, предложенное Красноперовой когнитивное разграничение принципов языковых и стиховых моделей хорошо согласуется с результатами представленных исследований на материале реального стиха.

Можно предположить, что переход в развитии стиха с языковых моделей на стиховые означает изменение способов формирования ритмики стиха: непосредственное взаимодействие метра и языка уступает место предварительной ритмической заготовке стихотворной строки, создаваемой с помощью некоего внутреннего инерционного механизма, аналогом которого является языковая система метра. Красноперова полагает, что таким образом доминирующая роль языка в формировании ритмики стиха прекращается — формируется «чисто стиховая» традиция.

Наши наблюдения над эволюцией стиха позволяют видеть, что и на ранних этапах развития поэтической системы язык далеко не всегда играет доминирующую роль — есть основания предполагать, что техника стихосложения в бóльшей степени зависит от уровня и условий ее развития, чем от языковых особенностей.

Представленный здесь материал позволяет заключить, что описанный подход открывает новые перспективы сравнительного исследования разноязычного стиха, дает возможность проникнуть в сферу механизмов его формирования.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сравнительная ритмика, в отличие от сравнительной метрики, является достаточно молодой областью стиховедения. Как было сказано, в западной научной традиции метр и ритм стиха не всегда противопоставляются друг другу. При этом, как правило, ритм считается производным от метра, хотя, очевидно, генетически ритм первичен, а метр вторичен. Как бы то ни было, в русском стиховедении сложилась традиция строго разводить эти понятия.

В отечественной науке также сформировалось четкое противопоставление стиха и прозы. При этом проза, как правило, рассматривается в качестве нейтрального языкового фона по отношению к ритмике стиха. Появились специальные методы изучения ритмики стиха на фоне прозы. Они показывают, что проза не является ритмически однородной. Различается проза прозаика и проза поэта. Есть основания считать, что проза поэта не только испытывает влияние стиха, но и отражает процесс эволюции стихотворной ритмики.

Несмотря на разнородность прозы для разных языков удается найти определенный эталон в распределении ритмических слов. При этом отношение поэтов к такому эталону может отличаться. Не всегда поэты той или иной страны используют основной языковой ритмический резерв для стихосложения. Есть также прецедент, когда иностранный язык может участвовать в процессе стихосложения, как, например, в случае с самыми ранними русскими ямбами (хотинская ода Ломоносова).

В настоящей работе мы попытались описать основные методы, которые могут быть использованы при сравнительном изучении ритмики стиха у разных народов. Одной из важнейших проблем, с которой сталкивается исследователь, является проблема формирования адекватного ритмического представления разноязычных текстов, пригодных для сравнительного анализа. Мы попытались

сформировать основные правила ритмического представления стиха и прозы, которые могут быть применимы для изучения текстов на разных языках. Данные правила были положены в основу нашего исследования, посвященного генезису силлабо-тонической версификации в европейском стихе. Они позволяют наводить статистику о распределении основных ритмообразующих элементов в разноязычных стихотворных и прозаических текстах.

Данный подход обеспечивает применение так называемого русского лингвостатистического метода к сравнительному изучению ритмики стиха на разных языках. На основе ритмического представления прозы были рассчитаны ритмические словари, которые являются основой для построения языковых моделей.

Сравнение данных моделей со стихом позволяет выявить принципы механизмов стихосложения у поэтов разных народов, а также обнаружить используемый ими языковой резерв ритмики. В частности, оказывается, что у русского и немецкого стиха наблюдаются, несмотря на разницу языков, общие черты механизма версификации, в то время как стихосложение на более близких языках, немецком и нидерландском, в этом отношении демонстрирует существенные различия. Применяемая методика носит экспериментальный характер, однако она прошла успешную апробацию на корпусе немецких, нидерландских и русских текстов, относящихся к периоду ранних этапов формирования силлабо-тоники.

Ритмика стиха у разных народов может быть исследована на фоне языковой ритмики. Использование современного аппарата теории реконструктивного моделирования стихосложения позволяет получить информацию не только о языковом резерве ритмики стиха, но и о глубинных механизмах ее порождения. Такой подход дает возможность реконструировать процесс версификации, имевший место в разные эпохи и на разных языках. Эта методика способна открыть новую перспективу для развития сравнительного стиховедения.

ЛИТЕРАТУРА

Баевский В. С. Стих и поэзия // Проблемы структурной лингвистики 1980. М., 1982. С. 254–268.

Баевский В. С., Осипова Л. Н. Исследование стихотворного ритма с использованием ЭВМ // Структурная и математическая лингвистика. Киев, 1974. Т. 2. С. 174–195.

Белый А. Символизм. Книга статей. М., 1910.

Белый А. Ритм как диалектика и «Медный Всадник». Исследование. М., 1929.

Белый А. Ритм и действительность: из неопубликованного наследия Андрея Белого // Культура как эстетическая проблема. М., 1985. С. 136–143.

Брюсов В. Я. Основы стиховедения. Курс В.У.З. Часть первая и вторая. Общее введение. Метрика и ритмика. М., 1924.

Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989.

Виноградов В. В. Очерки по истории русского литературного языка XVII–XIX вв. М., 1982.

Востоков А. Х. Опыт о русском стихосложении. СПб., 1817.

Выготский Л. С. Мышление и речь // Выготский Л. С. Избранные психологические исследования. М., 1956.

Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974.

Гаспаров М. Л. Еще раз к спорам о русской силлабо-тонике // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 174–178.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984 (2-е изд.: М., 2000).

Гаспаров М. Л. Оппозиция «стих — проза» и становление русского литературного стиха // Русское стихосложение: традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 264–277.

Гаспаров М. Л. Ритмико-синтаксическая формульность в русском 4-стопном ямбе // Проблемы структурной лингвистики 1983. М., 1986. С. 181–198.

Гаспаров М. Л. Русский силлабический тринадцатисложник // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 3: О стихе. М., 1997. С. 155–156. (Впервые: *Гаспаров М. Л.* Русский силлабический тринадцатисложник // Metryka słowiańska. Wrocław, 1971. S. 39–64).

Гаспаров М. Л. Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М., 1999.

Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX в. в коментариях. М.: Фортуна лимитед, 2001.

Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М., 2003.

Гильфердинг А. Ф. Олонецкая губерния и ее народные рапсоды // Онежские былины, записанные Александром Федоровичем Гильфердингом летом 1871 года. СПб., 1873.

Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. М., 1982.

Дрогалина Ж. А., Налимов В. В. Семантика ритма: ритм как непосредственное вхождение в континуальный поток образов // Бессознательное: природа, функции, методы исследования (The Unconscious: Nature, Functions, Methods of Study). Тбилиси, 1978. Т. 3. С. 293–301.

Жирмунский В. М. О национальных формах ямбического стиха // Теория стиха. Л., 1968. С. 7–23.

Жирмунский В. М. К вопросу о стихотворном ритме // Историко-филологические исследования: сборник статей памяти академика Н. И. Конрада. М., 1974. С. 27–37.

Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975.

Златоустова Л. В. О единице ритма стиха и прозы // Актуальные вопросы структурной и прикладной лингвистики. М., 1980. Вып. IX. С. 61–75.

Златоустова Л. В. Роль фразовых акцентов в организации звучащего стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 49–59.

Златоустова Л. В. О новом направлении в стиховедении // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2004. № 5. С. 122–125.

Казарцев Е. В. Ритмика случайных четырехстопных ямбов в прозе поэта // Вестник С.-Петерб. ун-та. Сер. 2. История, языкознание, литературоведение. 1998. Вып. 1 (№ 2). С. 53–61.

Казарцев Е. В. Ритмика первой духовной оды М. В. Ломоносова в контексте проблемы генезиса русской силлабо-тоники // Формальные методы в лингвистической поэтике: сборник науч. трудов, посв. 60-летию проф. СПбГУ М. А. Красноперовой. СПб., 2001. С. 164–175.

Казарцев Е. В. Новые материалы к исследованию генезиса русской силлаботоники // Славянский стих: лингвистическая и прикладная поэтика / под ред. М. Л. Гаспарова и др. М., 2001. С. 63–71.

Казарцев Е. В. Ритмика од М. В. Ломоносова и теория трех стилей // Лотмановский сборник 3. М., 2004. С. 41–58.

Казарцев Е. В. Ода М. В. Ломоносова «На день тезоименитства… Петра Феодоровича 1743 года» в контексте проблемы источников русской силлаботоники // Русская литература. 2010. № 2. С. 83–90.

Казарцев Е. В. К истории появления пиррихиев в русском ямбе // Russian Literature. 2013. Т. III. С. 379–409.

Казарцев Е. В. Введение в сравнительное стиховедение. Методы и основы анализа. СПб.: Изд-во филологического ф-та СПбГУ, 2015.

Казарцев Е. В. Стихоподобные фрагменты прозы А. С. Пушкина, А. К. Толстого, Ф. К. Сологуба и Б. Л. Пастернака в контексте эволюции русского стиха // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. XI. Славянский стих. М., 2017. С. 235–243.

Казарцев Е. В., Красноперова М. А. «Ода… на взятие Хотина 1739 года» М. В. Ломоносова на фоне языковых моделей ритмики русского и немецкого стиха // Славянский стих VII. Лингвистика и структура стиха. М., 2004. С. 33–46.

Казарцев Е. В., Красноперова М. А. Ода Я. Штелина 1741 г. в переводе М. В. Ломоносова (проблемы ритмики) // Русская литература. 2005. № 1. С. 81–91.

Касевич В. Б. Фонологические проблемы общего и восточного языкознания. М., 1983.

Кипарский П. Ударение, синтаксис и метр // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1980. Вып. 9. С. 379–402.

Колмогоров А. Н. К изучению ритмики Маяковского // Вопросы языкознания. 1963. № 4. С. 64–71.

Колмогоров А. Н. Пример изучения метра и его метрических вариантов // Теория стиха. Л., 1968. С. 145–167.

Колмогоров А. Н. Труды по стиховедению / ред.-сост. А. В. Прохоров. М.: Изд-во МЦНМО, 2015.

Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. К основам русской классической метрики // Содружество наук и тайны творчества. М., 1963. С. 397–432.

Колмогоров А. Н., Прохоров А. В. Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики классического русского стиха (введение) // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 113–133.

Красноперова М. А. Замечания по поводу гипотезы о независимости ритмических структур в художественном тексте // Материалы V Всесоюзного симпозиума по психолингвистике и теории коммуникации. М., 1975. Ч. 1. С. 119–122.

Красноперова М. А. Модель восприятия и порождения ритмической структуры стихотворного текста: дис. … канд. филол. наук. Л., 1980. С. 227.

Красноперова М. А. К вопросу о законе регрессивной акцентной диссимиляции и его причинах // Russian Literature. 1982. XII. No. 2. Pp. 217–225.

Красноперова М. А. Моделирование процесса стихосложения по вероятностным параметрам (на материале четырехстопного ямба М. В. Ломоносова) // Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA. 1987. Vol. 18. Pp. 183–192. (UCLA Slavic Studies.)

Красноперова М. А. Модели лингвистической поэтики. Ритмика: учеб. пособие. Л., 1989.

Красноперова М. А. Новые модели и новая ориентация изучения ритмики стиха // Славянский стих: Стиховедение. Поэтика. Лингвистика. М., 1996а. С. 246–252.

Красноперова М. А. Структурное, математическое и прикладное стиховедение. Метрика и ритмика // Прикладное языкознание: учебник / под ред. Л. В. Бондарко, Л. А. Вербицкой. СПб., 1996б. С. 480–508.

Красноперова М. А. К вопросу о распределении ритмических слов и случайных ямбов в художественной прозе // Русский стих. М., 1996в. С. 163–181.

Красноперова М. А. Основы реконструктивного моделирования стихосложения (на материале ритмики русского стиха). СПб., 2000.

Красноперова М. А. Основы сравнительного статистического анализа ритмики прозы и стиха: учеб. пособие. СПб., 2004.

Красноперова М. А., Казарцев Е. В. Ритмическая интерпретация текста во взаимодействии традиций // Материалы конференции, посв. 110-летию со дня рождения акад. В. М. Жирмунского. СПб., 2001. С. 310–316.

Кунчева Р. Стихът като възможност за избор. София: УИ Климент Охридски, 1988.

Кунчева Р. Метрика, свободен стих, сонет: стихознанието преди и сега. София, 2000.

Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 9. М; Л., 1952.

Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. 8. М.; Л., 1959.

Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964.

Орлицкий Ю. Б. Взаимодействие стиха и прозы: типология переходных форм: автореф. дис. … докт. филол. наук. Воронеж, 1992.

Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.

Прокопович Ф. Сочинения. М.; Л., 1961.

Прохоров А. В. О случайной версификации (к вопросу о теоретических и речевых моделях стихотворной речи) // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 89–98.

Рагойша В. П. Беларускае вершаванне. Мінск, 2010.
Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.
Тарановский К. Ф. Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Poetics — Poetyka — Поэтика. 2. Warszawa, 1966. Pp. 173–195.
Тарановский К. Ф. О ритмической структуре русских двухсложных размеров // Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. С. 420–428.
Тарановский К. Ф. Ранние русские ямбы и их немецкие образцы // Русская литература XVIII в. и ее международные связи. XVIII век. Л., 1975. Сб. 10. С. 31–38.
Тимофеев Л. И. Очерки теории и истории русского стиха XVIII–XIX вв. М., 1958.
Томашевский Б. В. Русское стихосложение. Метрика. Пг., 1923.
Томашевский Б. В. О стихе. Статьи. Л., 1929.
Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. 6-е изд. М.; Л., 1931.
Томашевский Б. В. Стих и язык. Филологические очерки. М.; Л., 1959.
Томашевский Б. В. Стилистика. Л., 1983.
Тредиаковский В. К. Езда в остров любви. Переведена с французского на русский через студента Василия Тредиаковского и приписана Его Сиятельству князю Александру Борисовичу Куракину. СПб., 1730.
Тредиаковский В. К. Избранные произведения / под ред. Л. И. Тимофеева. М.; Л., 1963.
Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка // Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 21–194.
Холшевников В. Е. Основы стиховедения. Русское стихосложение: пособие для студентов филол. факультетов. 2-е изд., перераб. Л., 1972.
Холшевников В. Е. Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 134–143.
Холшевников В. Е. Стиховедение и поэзия. Л., 1991.
Шапир М. И. У истоков русского четырехстопного ямба: генезис и эволюция ритма (к социолингвистической характеристике стиха раннего Ломоносова) // Philologica. М., 1996. № 5–7. С. 69–101.
Шапир М. И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX вв. М., 2000.
Шенгели Г. А. Трактат о русском стихе. Органическая метрика. М.; Пг., 1923.
Шенгели Г. А. Техника стиха. М., 1960.
Щерба Л. В. О частях речи в русском языке // Щерба Л. В. Избранные работы по русскому языку. М., 1957. С. 63–84.
Щерба Л. В. Фонетика французского языка. М., 1955.
Эткинд Е. Г. Материя стиха (La matière du vers). Париж, 1978.
Якобсон Р. О. Влияние народной словесности на Тредиаковского // Roman Jakobson. Selected Writings. IV. The Hague; Paris, 1966. Pp. 613–633.
Якобсон Р. Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338.
Якобсон Р. О. Об односложных словах в русском стихе // Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. Pp. 239–252.
Bailey J. Three Russian Lyric Folk Song Meters. Columbus, Ohio, 1993.
Červenka M. Kapitoly o českém verši. Prague: Karolinum, 2015.

Červenka M., Sgallova K. On a Probabilistic Model of the Czech Verse // Prague Studies in Mathematical Linguistics. 1967. Vol. 2. Pp. 105–120.
Das Faustbuch: nach der Wolfenbüttler Handschrift / hrsg. von H. G. Haile. Berlin: Schmidt, 1963.
Die bulgarische Literatur in alter und neuer Sicht / hrsg. von Reinhard Lauer in Verbindung mit Alexander Kiossev und Thomas Martin. Wiesbaden, 1997.
Drage C. L. The Introduction of Russian Syllabotonic Prosody // Slavonic and East European Review. 1976. N 4. Pp. 481–503.
Fabb N., Halle M. Meter in Poetry. A New Theory. Cambridge, 2008.
Garzonio St. Ritmo e genero alla luce dell'evoluzione della tetrapodia nel corso del XVIII secolo in Russia // Strumenti critici. 1977. No. 34. Pp. 444–488.
Garzonio St. Il Verso russo prima dell'introduzione del sistema tonico-sillabico // Letteratura russa del XVIII secolo. Venezia, 1980. Pp. 5–27.
Gasparov M. A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) // Style. 1987. 21.3. Pp. 322–358.
Goethe J.-W. Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsagenden (1821) // Goethes Werke. Bd. 4. Weimar: Heman Böhlau, 1894.
Gottsched J. Ch. Lob- und Gedächtnissrede auf den Vater der deutschen Dichtkunst, Martin Opitzen von Boberfeld... // Herrn Johann Christoph Gottscheds... gesamlete Reden... Leipzig, 1749.
Gotzius H. Historie van B. Cornelis Adriaensen van Dordrecht, Minrebroeder binnen die Stadt van Brugghe. Iaer, 1569. Pp. 1r–6r.
Grimmelshausen H. J. Ch. Der abenteurliche Wiederum gantz neu gegossene... SIMPLICISSIMUS Teutsch... Mompelgart: Fillion, 1670.
Günther J.-Ch. Briefe: an Frau Dauling (?); an Herrn Christian Klugen Jun; an den jüngsten Herrn von Beuchelt; an Melchior Michael; an Gottlieb Rasper; Schreiben an Herrn M(ichael) in Landeshutt; an Herrn Hanns Gottfried von Beuchelt // Johann Christian Günthers Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. III. Leipzig: K. W. Hiersemann, 1934.
Halle M., Keyser S. J. English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse. New York, 1971.
Heinsuis N. Den vermakelyken avanturier, ofte de wispelturige, en niet min wonderlyke levens-loop van Mirandor [...]. Amsterdam, 1695. Pp. A3–A4; 7–31.
Hooft P.-K. Het Leids beleg en ontzet // Nederlanse Historien. Amsterdam, 1709. Pp. 372–376.
Jakobson R. Základy českeho verše. Praha, 1926.
Kazartsev E. V. Die Anwendung linguistischer Statistik bei der Analyse des deutschen Verses // Christoph Küper (ed.). Meter, Rhythm and Performance — Metrum, Rhythmus, Performanz. Proceedings of the International Conference on Meter, Rhythm and Performance. Frankfurt, 2002. S. 413–424.
Kazartsev E. Zum Problem der Entstehung des syllabotonischen Versmaßsystems im europäischen Vers // Glottometrics. 2006. No. 13 / Editors: G. Altmann, K.-H. Best u. a. S. 1–22.
Kazartsev E. Types of Interaction between Meter and Language in Relation to the Spread of the Syllabo-tonic in European Verse from the End of the 16th Century to the Mid-18th Century // Glottotheory. 2008. No. 1. Pp. 31–37.
Kazartsev E. Frühe deutsche Jamben und ihre niederländische Vorbilder // Neerlandica Wartislaviensia. 2009. No. XVIII. Pp. 23–40.

Kazartsev E. Nederlands en Duits Versritme in de vroegmodernetijd // Neerlandistiek.nl — Wetenschapelijktijdschriftvoor de Nederlandsetaal- en letterkunde. 2010. No. 1. Pp. 1–20.
Kazartsev E. Niederländische Quellen von Martin Opitz' Versrhythmik // Zeitschrift für Germanistik. 2013. No. 3. Pp. 118–128.
Kazartsev E. A Comparative Study of Early Dutch, German, and Russian Iambic Verse // Poetry and Poetics: A Centennial Tribute to Kiril Taranovsky. Proceedings of the International Kiril Taranovskii Conference, Dartmouth 2011. Slavica, 2014a. Pp. 3–18.
Kazartsev E. Comparative Study of Verse: Language Probability Models // Style. 2014b. Vol. 48. Pp. 119–139.
Kazartsev E. The Rhythmic Structure of "Tales of Belkin" and the Peculiarities of a Poet's Prose // 'A Convenient Territory': Russian Literature at the Edge of Modernity. Essays in Honour of Professor B. P. Scherr. Slavica, 2015a. Pp. 55–65.
Kazartsev E. Language and Meter in Early English, Dutch, German and Russian Iambic Verse // Comparative Literature Studies. 2015b. Vol. 52. No. 4. Pp. 682–703.
Kiparsky P. Stress, Syntax and Meter // Language. 1975. Vol. 51. No. 3–4. Pp. 576–616.
Kiparsky P. Üeber den deutschen Akzent // Untersuchungen üeber Akzent und Intonation im Deutschen. Berlin, 1971. S. 69–98.
Krasnoperova M. A., *Kazartsev E. V.* Reconstructive Simulation of Versification in Comparative Studies of Texts in Different Languages: Theoretical Aspects and Applications // Frontiers in Comparative Prosody. In Memoriam: Mikhail Gasparov. Linguistic Insights. Studies in Language and Communication. Vol. 113. Bern; Berlin; Bruxelles; Frankfurt am Main; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2011. Pp. 97–120.
Küper Ch. Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses. Tübingen, 1988.
Lubotsky A. Accentuation in the Technique of the Vedic Poets // Studies in Poetics. Commemorative Volume Krystyna Pomorska / Ed. by E. Semeka-Pankratov. Ohio: Columbus (Slavica Publishers), 1995. Pp. 515–534.
Meillet A. Les origines indo-européennes des mètres grecs. Paris, 1923.
Moritz K.-Ph. Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin, 1786.
Noot J. van der. 1895, Gedichten, Met inleiding en aanteekeningen van Albert Verwey, Amsterdam: Scheltema en Holkema.
Opitz M. Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem alle ihre eigenschafft und zuegehör gründlich erzehlet, und mit exempeln ausgeführet wird. Breslau, 1624.
Pszczołowska L. Wiersz polski. Zarys historyczny. Wrocław, 1997.
Saran F. Deutsche Verslehre. München, 1907.
Sievers E. Rhythmisch-melodische Studien. Vorträge und Aufsätze. Heidelberg, 1912.
Tarlinskaja M. Strict Stress-Meter in English Poetry Compared with German and Russian. Calgary: University of Calgary Press, 1993.
Tarlinskaja M. Shakespeare and the Versification of English Drama, 1561–1642. England; USA: Ashgate, 2014.
Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics. Amsterdam, 1992.
Ulenspieghel [...] Facsimile van eersten Nederlandschen druk van Michiel Hillen van Hoochstraten te Antwerpen uit 1520.'s Gravenhage: M. Nijhoff, 1898. Pp. 1, 3–18.
Usener H. Altgriechischer Versbau: ein Versuch vergleichender Metrik. Bonn, 1887.
Westphal R. Allgemeine Metrik der indo-germanischen und semitischen Völker auf Grundlage der vergleichender Sprachwissenschaft. Berlin, 1892.

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ

Вероятности эталонные 105–108, 113, 116, 119

Вероятностно-статистическая модель *см.* Модель вероятностно-статистическая

Версификация 7, 10, 11, 16, 20, 27, 38, 40, 43, 45–49, 53, 54, 57, 64, 75, 83, 97, 114, 116, 117, 130, 131, 134, 140, 143–145, 147, 148, 152

Диссимиляция акцентная регрессивная 52, 78, 84, 138

Икт 29, 36, 40, 53, 58, 60, 63, 64, 66, 67, 78, 84, 110, 134–137, 139–142, 145

Метр 8, 9, 14, 17, 21–25, 27, 31–34, 36, 37, 53–55, 58, 59, 61, 63–67, 69, 70, 72–76, 80, 81, 83, 88–95, 99–101, 134, 136, 140, 148, 150, 151

Метрика 8–10, 21, 23, 27, 31, 38–40, 46, 47, 52, 60, 72, 75, 76, 85, 151

Моделирование реконструктивное 81–83, 129, 152

Модель вероятностно-статистическая 81–83, 107, 126, 129, 140, 148, 149

Модель языковая 96, 103, 114–116, 127, 129–133, 140–150, 152

Переакцентуация 9, 23, 26, 43, 53, 61–67

Пиррихий 9, 25–27, 36, 47, 60, 61, 65–69, 76, 84, 111, 136

Позиция сильная 9, 23–26, 29, 30, 36, 53, 60–67, 75, 76, 78–80, 82, 84, 86, 88–90, 93–95, 97–99, 101, 132, 136–140, 143, 146

Позиция слабая 9, 23–26, 29, 36, 48, 53, 59, 60–64, 66, 78, 82, 86, 88–95, 97–101

Представление текста ритмическое 10, 85, 87, 88, 94, 96, 151, 152

Профиль ударности 78, 79, 109, 134–142, 145, 149

Проза 10–20, 68, 73, 76, 80, 81, 91, 94, 96, 103, 104–111, 113–128, 132, 133, 145–147, 151, 152

Размер 9, 10, 12, 14, 17, 22, 31, 41–43, 45, 48, 50–52, 54, 57, 58, 76–78, 80, 81, 86, 87, 94–96, 103, 121, 127, 129, 130, 134, 138, 145, 152

Регрессивная акцентная диссимиляция *см.* Диссимиляция акцентная регрессивная

Реконструктивное моделирование (РМ) *см.* Моделирование реконструктивное

Ритм 11, 16–18, 21, 31–35, 37, 40, 42, 49, 50, 56, 64, 74, 76–78, 81, 82, 85, 94, 103, 107–110, 116, 125, 127, 148, 151

Ритмика 7–10, 18, 31–37, 43, 44, 47, 49, 50, 56, 66, 70, 72, 74, 76–78, 80–84, 94, 102–105, 109–111, 114–117, 123–127, 133, 134, 136, 139–141, 144–148, 150–152

Ритмическое представление текста *см.* Представление текста ритмическое

Силлабо-тоника 8, 10, 17, 23, 27–29, 40, 42–55, 57, 59, 63, 64, 67, 69, 78, 97, 99, 101, 116, 117, 121, 134, 143, 146, 147, 150, 152

Сильная позиция *см.* Позиция сильная

Слабая позиция *см.* Позиция слабая

Стих 7–24, 26, 27, 29–32, 34–62, 64–70, 72, 73, 75–78, 80–86, 88, 94–97, 100, 102–104, 106, 108–110, 114–116, 124–127, 129–131, 133–142, 144–152

Стиховедение 7, 8, 10, 11, 18, 19, 25, 31, 32, 34, 35, 71–77, 80–83, 88, 94, 103, 151, 152

Стихосложение 7, 8, 16, 17, 20, 24, 25, 27–31, 35, 39–42, 44–46, 51–53, 57, 71, 77, 78, 81–84, 96, 101, 114, 116, 129, 130, 133, 134, 136–139, 143–148, 150–152

Хорей 9, 12, 13, 17, 23, 25, 26, 40, 45–48, 50, 51, 53, 55, 65, 66, 76, 77, 80, 94

Эталонные вероятности *см.* Вероятности эталонные

Языковая модель *см.* Модель языковая

Ямб 9, 12–14, 17, 22–27, 36, 43–45, 47–55, 57–70, 75, 78, 80, 84, 94, 108–110, 115–117, 126, 128, 129, 134–143, 145–148, 151

S-позиция *см.* Позиция сильная

W-позиция *см.* Позиция слабая

Научное издание

Казарцев Евгений Вячеславович
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Санкт-Петербург

СРАВНИТЕЛЬНОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ:
МЕТРИКА И РИТМИКА

Редактор *В. С. Кизило*
Корректор *Е. П. Чебучева*
Технический редактор *Е. М. Денисова*
Художественное оформление *С. В. Лебединского*

Подписано в печать 20.10.2017. Формат 60 × 90 1/16.
Тираж 1000 экз. Усл. печ. л. 10. Заказ № 573ц

Издательство РГПУ им. А. И. Герцена.
191186, С.-Петербург, наб. р. Мойки, 48