

National Research University
Higher School of Economics
St. Petersburg
Russian Academy of Sciences
V. V. Vinogradov Russian Language Institute

Evgeny V. Kazartsev

AN INTRODUCTION TO COMPARATIVE METRICS AND PROSODY

Methods and Basic Principles of Analysis

Faculty of Philology
St. Petersburg State University
St. Petersburg
2015



Evgeny V. Kazar'tsev

AN INTRODUCTION TO COMPARATIVE METRICS AND PROSODY

Methods and Basic Principles of Analysis

Faculty of Philology
St. Petersburg State University
St. Petersburg
2018

Национальный исследовательский университет
Высшая школа экономики
Санкт-Петербург
Российская академия наук
Институт русского языка им. В. В. Виноградова

Е. В. Казарцев

ВВЕДЕНИЕ В СРАВНИТЕЛЬНОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ

Методы и основы анализа

Филологический факультет
Санкт-Петербургского государственного университета
Санкт-Петербург
2015

ББК 83.3

К14

*Печатается по постановлению Ученого совета
Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН*

Рецензенты:

д-р филол. наук, проф. **С. Д. Абишева** (Казахский национальный педагогический университет им. Абая); доцент **О. Ф. Буле**, PhD (Лейденский университет);
канд. филол. наук **К. М. Корчагин** (Институт русского языка РАН)

Казарцев, Е. В.

К14 Введение в сравнительное стиховедение: методы и основы анализа. — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2015. — 104 с., ил.
ISBN 978-5-8465-1448-5

Монография посвящена проблеме использования формально-статистической методики и аппарата когнитивного стиховедения в анализе разноязычных текстов. В работе 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 ритмического представления. Исследование стихотворной ритмики проводится на фоне языковой просодии. Полученным результатам дается содержательная интерпретация на основе вероятностно-статистических и когнитивных моделей версификации, разработанных М. А. Красноперовой в рамках ее теории реконструктивного моделирования стихосложения.

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

ББК 83.3

Kazartsev, Evgeny V.

An Introduction to Comparative Metrics and Prosody: Methods and Basic Principles of Analysis. — St. Petersburg : St. Petersburg State University Faculty of Philology, 2015. — 104 p., ill.

This monograph deals with the problem of using statistical methods and the apparatus of cognitive prosody to analyze texts in various languages. 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 producing and evaluating their rhythmic notation. Verse rhythemics are examined against the background of language prosody. The results are accompanied by a substantive interpretation that utilizes statistical and cognitive models of versification worked out by M. A. Krasnoperova within her theory of reconstructive modeling of prosody.

The book is intended for specialists in philology, students, and for all those interested in prosody and linguistic poetics.

*Представленное исследование проводилось в рамках научного проекта
«М. В. Ломоносов и становление новых форм русской словесности»,
входящего в тематический план 2015 г. НИУ ВШЭ — С.-Петербург*

*Оформление и публикация данной монографии
поддержаны грантом РГНФ № 15-04-00331*

ISBN 978-5-8465-1448-5

© Е. В. Казарцев, 2015

© С. В. Лебединский, оформление, 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	7
Г л а в а 1. Стих и проза. Особенности поэтической речи	11
Г л а в а 2. Метрика и ритмика	20
2.1. Стихотворный метр и метрика	20
2.2. Стихотворный ритм и ритмика	29
Г л а в а 3. История взаимодействия русского и славянского стиха	35
Г л а в а 4. Различные направления в стиховедении и «русский» лингвостатистический метод	48
Г л а в а 5. Основы ритмического представления стиха	57
5.1. Проблематика	57
5.2. Развитие теории ритмического представления текста ...	59
5.3. Уровни определения ритмического статуса акцентных единиц	60
5.4. Правила ритмического представления стиха и прозы ...	65
Г л а в а 6. Языковой резерв стихотворной ритмики. Стили и ритмические словари	68
6.1. Основные вопросы и проблематика исследования	68
6.2. Гипотезы о распределении ритмических слов в прозе ...	69
6.3. О неоднородности ритмических словарей и о прозе поэта	72
Г л а в а 7. Языковая ритмика и модели размера	81
7.1. История создания языковой модели размера	81
7.2. Языковая модель и другие вероятностно-статистические модели размера	83
7.3. Порядок формирования стиха в языковой модели зависимости	84
Г л а в а 8. О некоторых результатах сравнительного изучения стихосложения на основе «русского метода» и моделей размера	87
Заключение	97
Литература	98
Терминологический указатель	103

ВВЕДЕНИЕ

В стиховедении соединены задачи и методы литературоведения и лингвистики. При этом в современной науке о стихе лингвистическое начало явно преобладает. В исследованиях, посвященных структуре, метрической и ритмической организации стихотворной речи, находят также приложение методы математической лингвистики. В XX в., прежде всего на материале славянского, в особенности русского стиха, появилось и успешно развивается квантитативное стиховедение, применяющее статистический анализ. Данное направление получило название «русский метод», его еще 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.

Сопоставлением и сравнением структуры стиха у разных народов занимается сравнительное стиховедение. 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. Меье (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. Любоцкого [Lubotsky, 1995], Р. Цура [Tsur, 1992]). Происходит переход от традиционных исследований в области метрики к ритмике стиха. Однако на данном пути еще много нерешенных проблем. Исследователь, занимающийся сравнительным анализом структуры стиха у разных народов, неизбежно сталкивается с трудностями, связанными не только со знанием разноязычного материала, 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, вычленив 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 отличаться. Так, например, при стихотворной организации русской речи большую роль играет противопоставленность ударного и безударного слогов, что служит основой для развития силлабо-тоники. 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, вот пример другого плана: считается, что значительная длина русского фонетического слова вызывает появление большого числа пиррихий в русских двусложных размерах, в то время как в немецких двусложниках пиррихий 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 бо́льшая 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; изучим принципы так называемого русского, или лингвостатистического, метода в стиховедении. Будут подробно рассмотрены основы ритмического представления стихотворных и прозаических текстов, а также метод моделирования ритмических характеристик стиха. 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. В Заключение будет сделано обобщение результатов исследования, которое позволит дать представление о перспективах используемых 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 повышено 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]. Не известно, 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 стихами¹. В качестве еще более коротких фрагментов в некоторых случаях могут быть выделены полустихия, представляющие собой часть стиха.

В версификации стих и полустихия 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 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,

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

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) параметры². 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 полустихие.

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 наблюдается в прозе, благодаря чему могут возникать, например, случайные ямбы или хорей, 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:

² В теории мускульного напряжения Л. В. Щербы слог представляется как единый физический акт порождения определенной звуковой последовательности, состоящей из одного слогаобразующего 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.

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 неритмизованные 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 произведениях 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 произведениях <...> 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 категории «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 между поэзией и прозой. Этот 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, как правило, 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 это противопоставление складывается 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 силлабо-тонике 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 “свойственное” 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. При этом значительную роль в становлении русской силлабо-тоники играли метрические

образцы западноевропейского, прежде всего 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 V и VI). 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 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 эволюция русского стихосложения, бессознательно проникают в ритмику прозы поэта [Казарцев, 1998; Kazartsev, 2015] (подробнее об этом см. в главе VI).

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 — мерило, 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 современное, основанное на анализе восприятия стиха, принадлежит М. А. Красноперовой: «Метр — принцип организации слоговой структуры стихотворных строк, достаточно выраженный для того, чтобы создавать: 1) ожидание подтверждения в следующих стихах; 2) специфическое переживание перебора при его нарушении» [Красноперова, 1996 б]. Следовательно, во-первых, метрическая закономерность создает ожидание подтверждения появления определенным образом организованной структуры в каждом новом (последующем) стихе, а во-вторых, неподтверждение этого появления, «обман ожидания», воспринимается как отступление от метра или как нарушение метра. Например, если мы имеем последовательность, написанную 4-стопным ямбом, в которой четыре разных слова реализуют ударения во всех соответствующих позициях:

Встаёт заря́ во мгле́ холóдной, —

то следующая за ней строка:

На н́вах 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 полях шум работ умолк, —

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

С своей волчицею голодной
Выходит на дорогу волк;
Его почуя, конь дорожный
Храпит, и путник осторожный
Несётся в гору во весь дух —

только в одной, а именно, в третьей по счету, строке реализован четкий 4-ударный метр: «Его почуя, конь дорожный». 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 перебой в этих строках не ощущаем (такого, как в строке «**На полях** шум работ умолк»). 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 «Несётся | в гору | во весь | дух», однако слово «во весь» создает неметрическое ударение, которое воспринимается как своего рода перебой. Этот перебой — довольно редкий для русского стиха — неслучаен: 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 как бы переакцентуация (shift accent) — ударение ритмического (фонетического) слова¹ попадает

¹ Ритмическим, или фонетическим, словом называется комплекс слогов, объединенный одним главным ударением: *поговорим, во дворах, он приехал, the table, er sieht es, Mädchenzimmer* и др.

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 слогуударную 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 (СМ или СП), обозначается как «strong position» символом «S», а слабое место, или слабая позиция (СлМ или СлП), как «weak position» символом «W». Далее для краткости мы будем использовать, в основном, 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:

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 отказаться².

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

² В некоторых современных исследованиях по теории стиха делаются настоячивые попытки реставрации термина «стопа» [Fabb, Halle, 2008].

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. Лице своё скрываетъ день,
Поля покрыла мрачна ночь,
Взошла на горы чёрна тень,
Лучи от нас склонились прочь.
Открылась бездна звёзд полна;
Звёздам числа нет, бездне дна.

(М. В. Ломоносов)

2. Шары чугунные повсюду
Меж ними прыгают, разят,
Прах роют и в крови шипят.
Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет,
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть и ад со всех сторон.

(А. С. Пушкин)

3. Онегин, добрый мой приятель,
Родился на берегах Невы,
Где, может быть, родились вы,
Или блистали, мой читатель.
Там некогда гулял и я,
Но вреден север для меня.

(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. Пиррихией (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 хорейские стопы³.

Надо сказать, что как правило в ямбе или хорее при замене стопы пиррихией 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, например, 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, впоследствии восстал.
По устáлым валам понт пену расстилал;

WS WS WS W SWS WS

Или:

³ В связи с отказом современного стиховедения от теории стоп отпадает и понятие «пиррихий».

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

W S W S W S W S W S W S W S W S W S

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 W S W S W S W S W S 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 проводить
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:

Тéрек вóет, дíк и злóбен,
Меж утéсистых громáд,
Бúре плáч егó подóбен,
Слéзы бры́згами летя́т.

(М. Ю. Лермонтов)

Man klágt, die göldne Zéit sei lángst verschwúnden,
 Wo Díchtergluth nach dem Olýmp getráchtet;
 Und, dá Geléhrte das Geníe gepáchtet,
 Wird wáhre Díchkunst sélten nóch gefúnden.

(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-позиции. 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 | мечтáющую | на размягчённом | мозгу́,
 как вы́жиревший | лакéй | на засáленной | куше́тке,
 буду дразни́ть | об окрова́вленный | се́рдца | лоску́т:
 до́сыта | изъиздева́юсь, | наха́льный | и éдкий.

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-ударный, 3-ударный и 4-ударный дольник. Вот пример 4-ударного дольника А. Блока:

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

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

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin,
Ein Märchen aus uralten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.
Die Luft ist kühl und es dünkelt,
Und ruhig fließt der Rhein;
Der Gipfel des Berges funkelt,
Im Abendsonnenschein.

(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 долownika, 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 долownике 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 гл. 4).

Ключевой вопрос стиховедения — вопрос об отношении метра и языка. Всякая система стихосложения опирается на те или иные языковые средства, которые обуславливают 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. При этом по отношению к ритму слово 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.

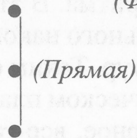
Можно представить, что взаимодействие языка и ритма, имеющее психофизическую природу, лежит в основе становления стиха не только в историческом смысле, но и при рождении любого стиха. Действительно, что первично в процессе создания стихотворного произведения: метр или ритм? Что в большей степени обуславливает 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 ритма, 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 «сим-

метрии». 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:

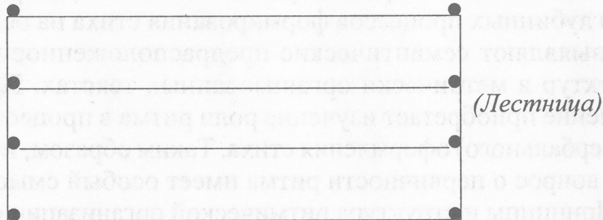
Ложатся сумрач~~ные~~ тени
Октябрьских ранних ~~в~~ечеров —
И сад темнеет к~~а~~к дубрава.

(Ф. Тютчев)



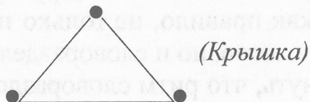
Ты незаметно пр~~о~~ходила,
Ты не сияла ~~и~~ не жгла,
Как не~~з~~ажженное кадило
Бла~~г~~оухать ты не могла...

(Ф. Сологуб)



Не ангел ~~л~~и с забытым другом
Вновь ~~п~~овидаться за~~х~~отел...

(М. Лермонтов)



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. Таким образом 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. Неслучайно современные исследователи все больше внимания уделяют изучению стихотворного ритма и его первоначальной 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 4). В большинстве систем стихосложения, с которыми мы будем иметь дело, в область ритмики входит изучение слогуударных 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, переходит,
 Природа к смерти нас приводит,
 Воспомянай, 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:

Воспомянай, о человек! ◡ —◡ ◡|◡ —◡ ◡|

Она воспринимается особым образом после двух полноударных строк:

Что всё сие, как дым, переходит ◡ ◡|◡ ◡|◡ ◡|◡ ◡|

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 «Вспоминай, 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 7). 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, 1996б]. 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, очевидно, под влиянием позднейшей западноевропейской традиции. В свою очередь под влиянием западославянских 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 полустушища 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 долготекраткости, 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 стихосложения¹:

Как во сто́льном го́роде во Кие́ве,
Как у ла́скового кня́зя у Влади́мира,
Заводи́лся у кня́зя почёстный 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.

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

В северных русских былинах силлабика в значительной мере переходит в силлабо-тонику с хореической альтернативой. 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, и прежде всего, на эволюцию ее ритмики.

Известно, что восточнославянский речитативный стих был тоническим с четкой силлабо-тонической тенденцией. Очевидно, впоследствии хореическая альтернатива 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 междудиктного 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 заимствованной латинской, сложились основные песенные размеры польской и чешской народной поэзии» [там же: 29–30].

Очевидно, как говорились 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, и 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, 2003: 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 равнострожности с помощью воспроизведения еров не имели успеха [Гаспаров, 2003: 170–171]. В измененном виде неравносложный молитвословный стих сохраняется в южно- и восточно-славянской 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 называемый мнимый силлабизм, когда слоговой объем стиха колебался от семи до девяти слогов.

В эпоху Ренессанса польский стих перенимает из латинской поэзии длинные 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 полустипение 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, говорный 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, перенимая 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 неразрывно 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 хоря. Ее основанием послужило «заявление» В. К. Тредиаковского, сделанное им в 1735 г. в трактате «Новый и краткий способ...»: «Почти все звание, при стихе употребляемое, занял 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 народ-

ного стихосложения. 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 нами в заключительной главе настоящей работы.

В конце 40-х и в 50-е годы XVIII столетия благодаря творчеству Ломоносова и Сумарокова ямбический стих окончательно укрепился в русской поэзии и приобрел свой неповторимый ритмический облик, для которого характерно преобладание пиррихийсодержащих 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 p^ozdnⁱ v^ečer — p^rvní m^aj:
V^ečerní m^aj — byl l^aski č^as,
H^rdliččin zwál ku l^asce hl^as,
Kde bórový zaváněl h^aj².

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, прежде всего лирическими, жанрами. Однако надо сказать, что польский ямб отличался большей метрической четкостью, чем чешский, хотя так же, как и последний, допускал употребление хорямбических стоп в начале стиха:

Czyt^am, po stókróć już czyt^ane,
Strófy, liściami przeplat^ane...

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

Léc^z Piótr na wł^asnej ziemi stáć nie móże,
W ojczyźnie j^emu nie dós^yc przestrónne,

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

Pó grunt dla niego posłano za mórze.
Posłano wyrwać z finlándzkich nadbrzéży
Wzgórek granítu; tén na Páni słówo
Płynie po mórzu i po lądzie bieży,
 I w mieście páda ná wznak przed carówą.

Ритм этого 11-сложника явно тяготеет к ямбу 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 «dósyć», в следующем стихе таких отступлений уже два, на первой и на четвертой стопах за счет слов «ró grunt» и «posłano». 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 годы XIX столетия. В сербском стихе практически так же, как и в польском, 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 обусловлено 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 смысловозначительная роль восходящего и нисходящего ударений также сыграли важную роль в ритмическом оформлении стиха. По этим причинам, например, хорейский ритм здесь был более предпочтительным, а при переакцентуации допускалось только восходящее ударение. Гаспаров отмечает, что тенденция к упорядочению словоразделов в сербо-хорватском 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 италья-

янского 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 сербо-хорватского стиха сыграли эксперименты по хорейзации 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 хорей, 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 годы XIX в., были восприняты не сразу. Силлабо-тоника получила распространение в болгарском стихе лишь в 1870-е годы. Здесь наряду с заимствованием шел процесс силлаботонизации народной силлабики в сторону хорей. 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, близък е краят на робското страдание,
да, близък е краят на робската съдба;
не беше напразно доброто ни старание,
не беше напразно добрата ни борба!

(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 воспринимались как новаторский стихотворный размер и получили широкое распространение. Силлаботонизация украинского стиха началась уже в конце XVIII в. Однако в украинской поэзии, как и в польской и отчасти в сербской, наряду с ямбом сохраняется чистая силлабика [там же: 187]. Силлабо-тоника при этом все же преобладает:

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

(Т. Шевченко)

Постепенно такой 4-стопный ямб, явно воспринятый из русского стихосложения, становится ведущим классическим размером украинской поэзии. В творчестве Шевченко он соседствует с народным силлабическим стихом. В некоторых случаях традиции украинской силлабики оказывают влияние на силлабо-тонику, где допускаются, хоть и редко, такие сдвиги ударений, которые совершенно исключаются в русском классическом стихе. Подобные явления могли проявляться также под влиянием западнославянской версификации.

По сравнению с русским и украинским белорусский литературный стих развивался с некоторым опозданием. Период зарождения белорусской силлабо-тоники — первая половина XIX в. Однако силлабика продолжала занимать господствующее положение вплоть до 1890-х годов, когда творчество выдающегося белорусского поэта Франциска Богушевича узаконило употребление силлабо-тонических метров, прежде всего хорей. Хотя Богушевич использовал и чисто силлабический 12-сложник с цезурой после 6-го слога [там же: 188–189]. По-видимому только уже в начале XX в. в белорусском стихе силлабо-тоника окончательно возобладала над силлабикой. Яркие образцы чистого хорей 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)

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 — в исследованиях В. Рогойши, 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

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 неслучайно, 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 годы 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. — Е. К.) 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, и 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 с другими 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 слогов по сравнению с менее значимыми [там же: 126, 134–135]. Впоследствии данная мысль была подхвачена другими лингвистами. Ф. 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...»

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”

(“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 и с логической (иногда функциональной) выделенностью слова в предложении.

В роли классификации акцентных единиц важной проблемой просодического направления была реализация слога в условиях метра. Следует, что 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 уже говорилось, 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 данный метод получил развитие в трудах П. Кипарского и его школы [Kiparsky, 1975]. Данное 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. Это свойство английского стиха во многом определило и 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 WSWSWS(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 необязательно на всех (допускаются пиррихии).

2в. Ударения неодносложного слова могут занимать только S-позицию, но необязательно каждую S-позицию (запрет на перекцентуацию).

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, 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 современ-

ных 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; 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 этих 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 слогударных 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. Сгаловой 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.

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 увеличения ее на реже ударяемых. 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 хоре.

Надо сказать, что закон регрессивной акцентной диссимиляции, открытой на материале русского стиха, очевидно является универсальным для силлабо-тонического стихосложения в целом: результаты наших исследований показывают, что тенденция 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 частной разновидностью 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 7). Математическое направление связано с деятельностью таких ученых, как Б. В. То-

машевский, А. Н. Колмогоров, А. В. Прохоров и М. А. Красноперова. В рамках этого направления широкое применение получили методы компьютерной обработки и анализа стихотворного текста.

Качественно новым этапом в развитии русского метода и его математического направления стала теория **реконструктивного моделирования стихосложения (РМ)**, разработанная М. А. Красноперовой [Красноперова, 2000]. Данное направление осуществило переход от дескриптивных методов в изучении формы стиха к исследованию глубинных структур стихотворной речи. Цель теории РМ — моделирование внутренней системы, ведающей 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).

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 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 текущей 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 7).

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. 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. Он позволяет осуществлять гипотетическую реконструкцию процессов порождения и восприятия ритмики стихотворного текста². 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. исследования Казарцева [Kazartsev 2006, 2008, 2014a, 2014b]).

² Златоустова Л. В. О новом направлении в стиховедении // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2004. № 5. С. 122–125.

Глава 5

Основы ритмического представления стиха

5.1. Проблематика

В 1924 году 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 году, 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 jednosложные 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 одет^ы едет он» (: вышел вон)». Жирмунский полагал, что только безусловно ударный слог метрической схемы в русском стихе, то есть последняя S-позиция, является однозначно выделяющей 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” и “Балеты долго *я* 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, дей-

ствующими 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].

5.2. 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.

5.3. 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: «Тáм, тáм 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:

Чин 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 месте метрической схемы:

Текст:

Он заставил себя уважать

Метр:

W **Он** уважать себя заставил

S Заставил **он** себя уважать

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: «**Он**, радуясь счастью, забыл про все на свете!» В аналогичном контексте, но в условиях метра акцентная выделенность местоимения «он» сохраняется даже на W-позиции:

Он, 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 з^{на}ли хоро^{шо} ег^о,
Нам в го^{ло}ву не прих^оди^{ло}
ег^о о^{ста}вить од^{но}г^о.

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

Рассмотрим другие параметры текста, влияющие на акцентный статус слова, представляющие сложность при определении степени его самостоятельности. Например, эллипсис: «Полковная наша канцелярия бывала полна офицерами: кто ждал денег, кто письма, кто газет» (из «Героя нашего времени»). 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 эмпатическое) 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, *оди́н я 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 пре-

дикату, а слову «один». В таком случае ПС-слово не становится ритмически самостоятельным, но 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, 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 самостоятельным словом в отношении *текста*, но по отношению к *метру* его следует считать потенциальным словом. Следует заметить, что ударность второй части союза обнаруживается в прозаическом контексте, очевидно, вследствие повтора.

5.4. 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 хорях, 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 мне», «и я»), образуют двусложное или многосложное слово («до-ва́с» «подо-мно́й»), несущее значимое ударение, которое в стихе, как правило, занимает сильную метрическую позицию: «А **бн**, мятежный, просит бури...»

Сочетание двух односложных ПС-слов (например, «он был») может иметь переменное ударение в стихе, как, например, в двух данных ямбических строках: «И бодрым |**бн** был| и веселым», «Чужим |он **был**| и нелюдимым», — где очевидна смена ударения при сохранении словораздела: «бн-был», «он-**был**». 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 постановке 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 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 6 и 7)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| сочините́лей...»

Глава 6

Языковой резерв стихотворной ритмики. Стили и ритмические словари

6.1. 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.) — *вече́р, го́род, не́ был*, двусложные с ударением на втором слоге (2.2.) — *всегда́, жара́, под ни́м*, трехсложные с ударением на первом слоге (3.1.) — *вече́ром*, трехсложные с ударением на втором слоге (3.2.) — *был вече́р*, трехсложные с ударением на третьем слоге (3.3.) — *города́*, четырехсложные с ударениями соответственно на первом, на втором или на третьем слогах — *вёресковый* (4.1.), *весёлые* (4.2.), *веселиться* (4.3.), *по вечера́м* (4.4.), соответствующие пятисложные, шестисложные и более длинные слова. В языках, в которых допустимо 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.

6.2. 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 слогаударных констант, по равнодействующей которых выстраивается употребительность различных стихотворных форм» [Шенгели, 1923: 22]. Следующий ритмический словарь был составлен Б. В. Томашевским 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. Овсяннико-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 большую 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, скрещающий 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. Опираясь на данный результат, 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 удастся 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]:

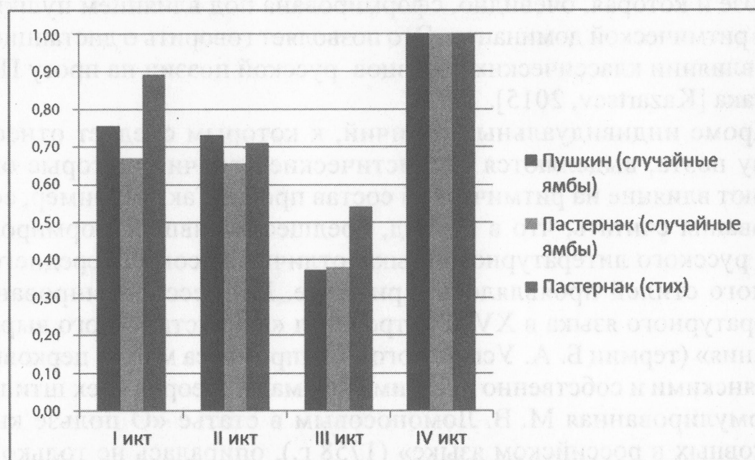
Слово	1.1	2.1	2.2	3.1	3.2	3.3	4.1	4.2	4.3	4.4	5.1+ 5.2	5.3	5.4+ 5.5	6.4	Про- чис
Эталон. вер.	0,069	0,156	0,173	0,070	0,159	0,091	0,013	0,071	0,091	0,016	0,017	0,029	0,023	0,009	0,013

6.3. 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 проводились 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 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 6.1 и таблицу А).



Гистограмма 6.1. Профили ударности случайных ямбов у Пушкина и Пастернака на фоне реального стиха

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.

Таблица А. Числовые данные к гистограмме 6.1.

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

На гистограмме и в таблице видно, что ритмика случайных ямбов у обоих авторов сходна, при этом показатели ударности 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 церковнославянскими 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 блаженные и вечнодостойныя памяти Петра Великого...» 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 таблице В.

Таблица В. 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

² Теория трех стилей была оформлена Ломоносовым только в 1758 г. Наш материал относится к более раннему периоду, 1730-е — начало 1750-х годов, 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 годов 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. В

Тип слова	Прокопович	Ломоносов (высокий стиль)	Ломоносов (средний стиль)	Тредиаковский
3.1	0,082	0,066	0,071	0,057
3.2	0,128	0,152	0,139	0,137
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 Прокоповича⁴. 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. С).

Таблица С. 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, все же обнаруживается ряд отклонений, позволяющих сформировать корпуса 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 XVIII в. Очевидно, что разработанная Ломоносовым теория трех штилей опиралась не только

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).

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 Ломоносова 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

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].

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 изложено 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 полнударности стиха: частота первой полнударной 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 Ломносова в ранний период творчества поэта.

Глава 7

Языковая ритмика и модели размера

7.1. 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 одно-

родность, 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 перемножении 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 дядя са́мых че́стных пра́вил;

или как вариант:

sSs*S*sS*sS — Па́туля бы́л смеши́в до слёз, —

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

sS*sSs*sS — Когда́ не в шу́тку занемо́г

или:

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

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 конфигу-

рации, 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.

7.2. 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). Характерным 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.

7.3. 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 каж-

дого ритмического слова, заполняющего строку, осуществляется в соответствии с его абсолютной вероятностью, 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 — «Онегин», то следующим может быть одно из слов: 1.1 — «был», 2.1 — «дóбрый», 3.1 — «сúмрачный», 3.3 — «уважа́ть», 4.1 — «вы́нужденный», 4.3 — «безрассúдно», 5.5 — «не уразумéл»¹, 6.5 — «не без основáний»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 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.

¹ При условии *мужского* окончания строки.

² При условии *женского* окончания строки.

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 программ, 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». Универсальная программа для обработки ритмики стиха под названием «Wintrap» была создана А. Михаленковым в 1990-е гг. и несколько раз обновлена и переработана им уже в XXI в.

Эти программы позволяют получать точные данные по ритмике разноязычных текстов, 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.

Глава 8

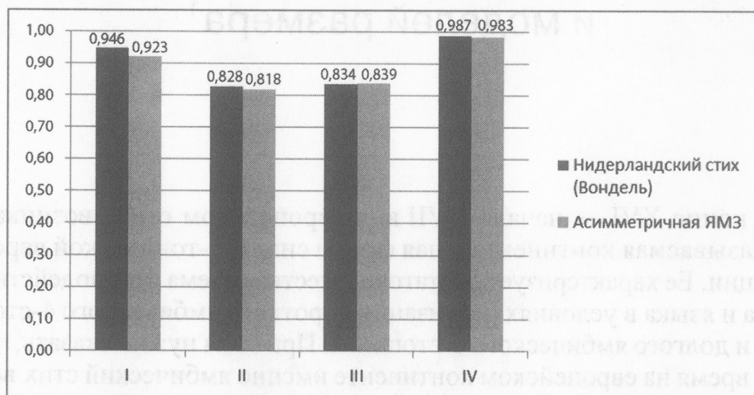
О некоторых результатах сравнительного изучения стихосложения на основе «русского метода» и моделей размера¹

В конце XVI — начале XVII в. в европейском стихе возникает так называемая континентальная форма силлабо-тонической версии-фикации. Ее характеризует достаточно жесткая схема взаимодействия метра и языка в условиях реализации короткого ямбического 4-стопника и долгого ямбического 6-стопника. При этом нужно сказать, что в это время на европейском континенте именно ямбический стих воспринимается как наиболее передовая, «ренессансная» форма стихосложения. Такой стих возникает сначала во фламандской (южно-нидерландской), а затем в голландской (северонидерландской) поэзии. И уже во второй четверти XVII в. благодаря деятельности М. Опица он 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 М. В. Ломоносова.

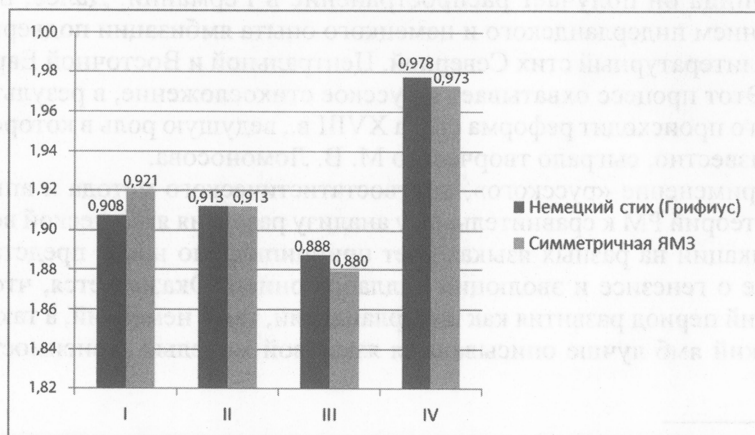
Применение «русского», лингвостатистического метода и аппарата теорий РМ к сравнительному анализу развития ямбической версии-фикации на разных языках дает принципиально новое представление о генезисе и эволюции силлабо-тоники. Оказывается, что в ранний период развития как нидерландский, так и немецкий, а также русский ямб лучше описываются языковой моделью зависимости,

¹ В данной главе обобщены и иллюстративно представлены некоторые данные исследований М. А. Красноперовой и Е. В. Казарцева [Krasnoperova, Kazartsev, 2011], [Краснопорова, 2000; 2004], [Kazartsev, 2006; 2014b].

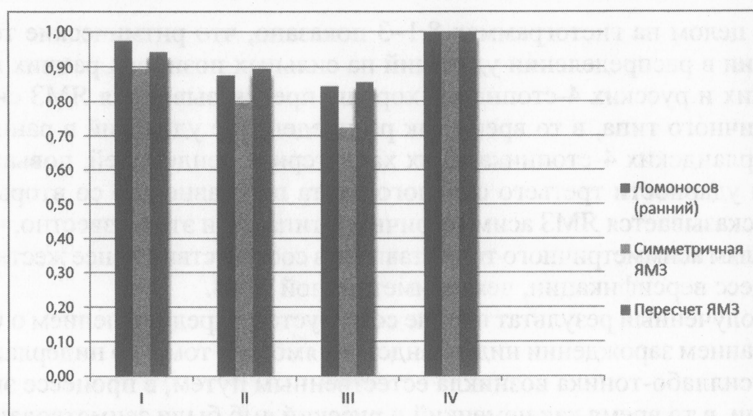
чем моделью, построенной по принципу независимости ритмических слов. Существенно также, что нидерландский стих раннего периода развития описывается преимущественно асимметричной моделью зависимости, которой соответствует более продвинутый тип формирования метрически организованного текста, чем симметричной модели, пригодной для описания ритмики ранних немецких и русских ямбов (см. гистограммы 8.1–3).



Гистограмма 8.1. Профили ударности ранних нидерландских ямбов на фоне асимметричной языковой модели зависимости



Гистограмма 8.2. Профили ударности ранних немецких ямбов на фоне симметричной языковой модели зависимости



Гистограмма 8.3. Профили ударности ранних русских ямбов на фоне симметричной языковой модели зависимости

Таблица D. Числовые данные к гистограмме 8.3

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

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 стиха².

² Данная модель пересчитывалась на среднее число пропусков метрических ударений в стихе, то есть на среднюю «неударность» стиха. Такой метод, как правило, применяется

В целом на гистограммах 8.1–3 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

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 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 везде используется не частота ударений, а частота их пропусков. Вычитая из единицы частоту ударений на икте, получим частоту пропусков [Красноперова, 1989: 55, 69–70].

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 поддержку: оказалось, что русский и немецкий стих в этом отношении ближе между собой, чем немецкий и нидерландский (см. схему 1).

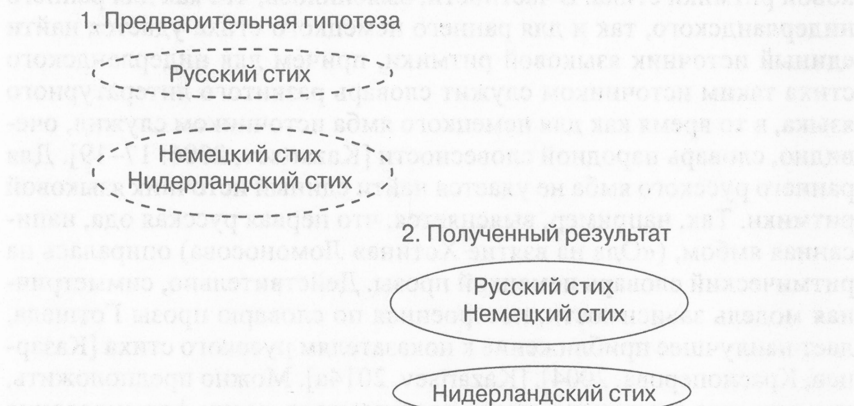


Схема 1. Сходства и отличия механизмов стихосложения по типу ЯМЗ

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 удастся найти единый источник языковой ритмики, причем для нидерландского стиха таким источником служит словарь развитого литературного языка, в то время как для немецкого ямба источником служил, очевидно, словарь народной словесности [Kazartsev, 2006: 17–19]. Для раннего русского ямба не удастся 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. Тре-

диаковского, написанной «самым простым Русским словом»³ [Казарцев, 2004: 48–50] (см. также гистограмму 8.3). 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. Тре- диаковский)	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 естественно-языковой 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 организации его ритмической структуры. Очевидно, формируется так называемая языковая система метра (одно из базовых понятий теории РМ).

³ Речь идет о переводном романе П. Тальмана «Езда в остров Любви» (см. главу VI).

⁴ По данным М. А. Красноперовой [Красноперова, 2000: 113].

⁵ По данным М. А. Красноперовой [там же: 133].

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.

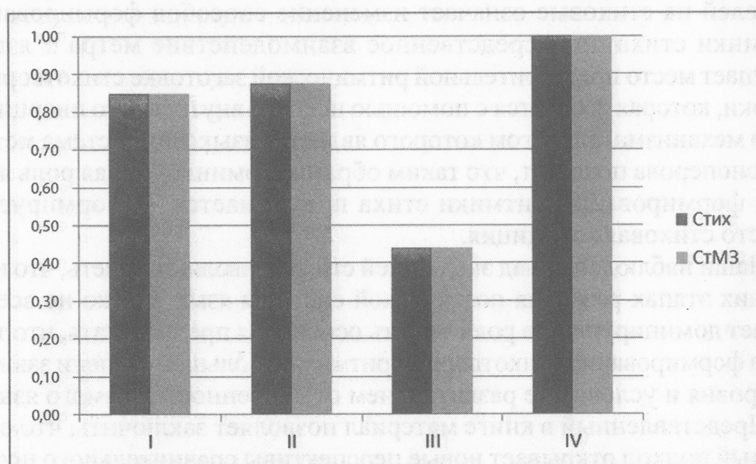
Предполагается, что на ранних этапах развития русского ямба языковая система метра еще не существовала. Напротив, есть основания считать, что в конце XVIII — начале XIX вв. данная система метра уже сформировалась. В связи с этим к русскому стиху указанного периода уже не подходят языковые модели. Очевидно, в это время формирование стихотворной строки происходит не при непосредственном взаимодействии метра и языка, а при участии промежуточного звена, языковой системы метра. Эта система под-сказывает 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 в 1920-е гг. (см. главу 7).

На следующем рисунке (см. гистограмму 8.4, а также таблицу Е) 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 о стиховой модели зависимости (СтМЗ). При сравнении показателей модели со стихом можно видеть, что реальное и моделируемое распределение ритмических структур практически совпадают.



Гистограмма 8.4. Профили ударности русского Я4 конца XVIII — начала XIX в. на фоне стиховой модели

Таблица Е. Числовые данные к гистограмме 8.4

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

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, которая создается 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 формирования стихотворной ритмики в большей степени зависит от уровня и условий ее развития, чем от особенностей самого языка.

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

IV	III	II	I	Метр
0,001	0,441	0,576	0,545	Стих
0,001	0,441	0,576	0,545	СМ/С

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сравнительная ритмика, в отличие от сравнительной метрики, является достаточно молодой областью знания. 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. В любом случае в русском стиховедении сложилась достаточно четкая традиция противопоставления этих понятий.

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.

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 русско-го лингвостатистического метода к сравнительному изучению ритмики стиха на разных языках. На основе ритмического представления прозы были рассчитаны ритмические словари, которые являются основой для построения так называемых языковых моделей размера. Таким образом, ритмика стиха у разных народов может быть исследована на фоне языковой ритмики. В дальнейшем использование современного аппарата теории реконструктивного моделирования стихосложения, который был разработан Красноперовой, позволяет дать информацию не только о языковом резерве ритмики стиха, но и о глубинных механизмах ее порождения. Такой подход позволяет по-новому увидеть процесс версификации. Думается, что данная методика открывает 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. 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 slowianska*. Wroclaw, 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 комментариях. 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.

- Гиришман 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.
- Казарцев Е. В. К истории появления пиррихий в русском ямбе // Russian Literature. 2013. Т. III. С. 379–409.
- Казарцев Е. В. Ода М. В. Ломоносова «На день тезоименитства... Петра Федоровича 1743 года» в контексте проблемы источников русской силлаботоники // Русская литература. 2010. № 2. С. 83–90.
- 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 силлаботоники // 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., 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. Штелины 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. Пример изучения метра и его метрических вариантов // Теория стиха. Л., 1968. С. 145–167.
- 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 диссимилиации и его причинах // Russian Literature. 1982. XII. N 2. P. 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. P. 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., 1996 а. 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., 1996 б. С. 480–508.
- Красноперова М. А.* К вопросу о распределении ритмических слов и случайных ямбов в художественной прозе // Русский стих. 1996 в. 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.
- 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.
- Прохоров А. В.* О случайной версификации (к вопросу о теоретических и речевых моделях стихотворной речи) // Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 89–98.
- Тарановски К.* Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.
- Тарановский К. Ф.* Основные задачи статистического изучения славянского стиха // Poetics — Poetyka — Поэтика. 2. Warszawa, 1966. P. 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 характеристики стиха раннего Ломоносова) // *Philologica*. N 5–7. М., 1996. 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. P. 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. С. 239–252.
- Bailey J. *Three Russian Lyric Folk Song Meters*. Columbus, Ohio, 1993.
- Die bulgarische Literatur in alter und neuer Sicht. Herausgegeben von Reinhard Lauer in Verbindung mit Alexander Kiossev und Thomas Martin. Wiesbaden, 1997. 341 S.
- Drage C. L. The Introduction of Russian Syllabotonic Prosody // *Slavonic and East European Review*. 1976. N 4. P. 481–503.
- Fabb N., Halle M. *Meter in Poetry. A New Theory*. Cambridge, 2008.
- Garzonio St. Ritmo e genere alla luce dell'evoluzione della tetrapodia nel corso del XVIII secolo in Russia // *Strumenti critici*. 1977. N 34. P. 444–488.
- Garzonio St. Il Verso russo prima dell'introduzione del sistema tonico-sillabico // *Letteratura russa del XVIII secolo*. Venezia, 1980. P. 5–27.
- Gasparov M. A Probability Model of Verse (English, Latin, French, Italian, Spanish, Portuguese) // *Style*. 1987. 21.3. P. 322–358.

- Halle M., Keyser S. J.* English Stress: Its Form, Its Growth, and Its Role in Verse. New York, 1971.
- Jakobson R.* Základy českého 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, nr. 13. Editors: G. Altmann, K.-H. Best u a. 2006. 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. N 1. P. 31–37.
- 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. P. 3–18.
- Kazartsev E.* Comparative Study of Verse: Language Probability Models // Style. 2014b. Vol. 48. P. 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, 2015 (in press).
- Kiparsky P.* Stress, Syntax and Meter // Language. 1975. Vol. 51. N 3–4. P. 576–616.
- Kiparsky P.* Ueber den deutschen Akzent // Untersuchungen ueber 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. P. 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. P. 515–534.
- Meillet A.* Les origines indo-européennes des metres grecs. Paris, 1923.
- Moritz K.-Ph.* Versuch einer deutschen Prosodie. Berlin, 1786.
- 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.
- Tsur R.* Toward a Theory of Cognitive Poetics. Amsterdam, 1992.
- 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 70, 71, 77, 80
 Вероятностно-статистическая модель *см.*
 Модель вероятностно-статистическая
- Версификация 7, 10, 11, 15, 19, 26, 35, 37, 39–45, 56, 78, 82, 84, 90, 91, 93, 94, 97
- Диссимиляция акцентная регрессивная 54
- Икт 27, 34, 54, 74, 89, 90, 95
- Метр 8, 9, 14, 16, 20–26, 29–34, 47, 49–52, 55, 59–66, 87, 93, 94, 96, 97
- Метрика 7, 9, 21, 23, 25, 29, 35–37, 42, 47, 49, 51–53, 56, 96
- Моделирование реконструктивное 55, 56, 83, 87, 90, 93, 94, 97
- Модель вероятностно-статистическая 55, 83, 91, 94
- Модель языковая 54, 67, 68, 78–97
- Переакцентуация 9, 21, 24, 25, 39, 44, 52
- Пиррихий 8, 24, 25, 32, 42, 52, 75
- Позиция сильная 9, 22–24, 27, 43, 54, 60, 62, 64, 65, 90
- Позиция слабая 9, 22–24, 26, 27, 43, 54, 58, 60–66
- Представление текста ритмическое 10, 59, 60, 65, 97
- Профиль ударности 54, 73, 88, 89, 95
- Проза 10–19, 50, 53, 54, 62, 65–75, 77–82, 86, 91–93, 97
- Размер 8–10, 12, 14, 16, 20, 29, 37, 39, 41, 43, 45, 46, 53, 54, 58, 65–68, 81–84, 87, 91, 92, 97
- Регрессивная акцентная диссимиляция *см.* Диссимиляция акцентная регрессивная
- Реконструктивное моделирование (РМ) *см.* Моделирование реконструктивное
- Ритм 11, 15–17, 29–32, 34, 36, 38, 44, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 65, 68, 71–74, 80, 81, 94, 97
- Ритмика 8–10, 17, 19, 20, 28, 29, 32, 33, 37, 39, 40, 42, 47, 49, 52–56, 59, 65, 68, 69, 74, 75, 78, 79, 81, 86, 88, 89, 91–97
- Ритмическое представление текста *см.* Представление текста ритмическое
- Силлабо-тоника 8, 16, 27, 37, 39–47, 87, 90, 92, 93, 95
- Сильная позиция *см.* Позиция сильная
- Слабая позиция *см.* Позиция слабая
- Стих 7–30, 32–60, 62, 65–69, 71, 73, 74, 78–81, 83, 84, 86–97
- Стихование 7, 8, 10, 11, 24, 29–32, 48–54, 56, 65, 68, 97
- Стихосложение 7, 15–17, 19, 22, 24–29, 32, 36–38, 40–42, 44–46, 48, 53–56, 67, 78, 79, 83, 84, 86, 87, 90–95, 97
- Хорей 9, 12, 13, 16, 22, 24, 37, 41–43, 45, 47, 52, 54, 65
- Эталонные вероятности *см.* Вероятности эталонные
- Языковая модель *см.* Модель языковая
- Ямб 9, 12–14, 16, 20, 22–25, 33, 40–46, 52, 54, 65, 73, 74, 78, 79, 82, 87–90, 92–94

Научное издание

Казарцев Евгений Вячеславович
ВВЕДЕНИЕ
В СРАВНИТЕЛЬНОЕ СТИХОВЕДЕНИЕ
Методы и основы анализа

Редактор *В. С. Кизило*
Корректор *А. А. Золотова*
Технический редактор *Е. М. Денисова*
Художественное оформление *С. В. Лебединского*

Подписано в печать 06.04.2015. Формат 60 × 90 1/16.
Тираж 500 экз. Усл. печ. л. 6,5. Заказ № 349.

Филологический факультет СПбГУ
190034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11.

Отпечатано в ООО «Контраст»
192029, Санкт-Петербург, пр. Обуховской Обороны, д. 38, лит. А.