

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК**  
**Институт русского языка имени В. В. Виноградова**

---

**RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES**  
**V.V. Vinogradov Russian Language Institute**



**Труды  
Института русского языка  
им. В. В. Виноградова**

**XI**

**Славянский стих**

Главный редактор А.М. Молдован

МОСКВА

2017

**Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. Вып. 11. Славянский  
стих. — М., 2017. 352 с.  
ISSN 2311-150X**

Издание основано в 2013 г.

**РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ**

Ю. Д. Апресян, академик РАН, профессор (Москва, Россия);  
Бьёрн Вимер, доктор филологии, профессор (Майнц, Германия);  
А. А. Гиппиус, член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);  
М. Л. Каленчук, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия);  
Туре Нессет, доктор филологии, профессор (Тромсё, Норвегия);  
В. А. Плунгян, академик РАН, профессор (Москва, Россия);  
Вацлав Чермак, доктор филологии (Прага, Чехия);  
А. Д. Шмелев, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия);  
Ж. Ж. Варбот, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия).

**ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР ВЫПУСКА**

Т. В. Скулачева, канд. филол. наук (Москва, Россия)

**РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ВЫПУСКА**

А. В. Прохоров, канд. физ.-мат. наук (Москва, Россия);  
А. М. Левашов (Санкт-Петербург, Россия);  
С. Г. Болотов (Москва, Россия).

Выходит 4 раза в год

Адрес редакции:

119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2

E-mail: [ruslang@ruslang.ru](mailto:ruslang@ruslang.ru)

Издательство зарегистрировано Федеральной службой по надзору  
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-57258

©Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 2017

©Авторы, 2017

**Proceedings  
of the V.V. Vinogradov  
Russian Language Institute**

**XI**

**Slavic Verse**

Editor-in-Chief Alexander M. Moldovan

MOSCOW

2017

**Proceedings of the V.V. Vinogradov Russian Language Institute, 2017, No. 11.** Slavic  
Verse. — M., 2017. 352 p.  
ISSN 2311-150X

The Journal was founded in 2013

EDITORIAL BOARD

Yury D. Apresyan, D.Sc., Professor, Full Member of the RAS (Moscow, Russia);  
Václav Čermák, Ph.D., (Prague, Czech Republic);  
Alexey A. Gippius, D.Sc., Professor, Corresponding Member of the RAS, (Moscow, Russia);  
Maria L. Kalenchuk, D.Sc., Professor (Moscow, Russia);  
Tore Nettet, D.Sc., Professor (Tromsø, Norway);  
Vladimir A. Plungian, D.Sc., Professor, Full Member of the RAS (Moscow, Russia);  
Bjoern Wiemer, D.Sc., Professor (Mainz, Germany);  
Alexey D. Shmelev, D.Sc., Professor (Moscow, Russia);  
Zhanna Zh. Varbot, D.Sc., Professor (Moscow, Russia).

CHIEF EDITOR OF THE ISSUE

T. V. Skulacheva, Ph.D. (Moscow, Russia)

EDITORIAL BOARD OF THE ISSUE

A. V. Prokhorov, PhD (Moscow, Russia);  
A. M. Levashov (St. Petersburg, Russia);  
S. G. Bolotov (Moscow, Russia).

Address:

18/2, Volkhonka street, Moscow, 119019  
E-mail: [ruslang@ruslang.ru](mailto:ruslang@ruslang.ru)

The journal is registered by the The Federal service for supervision  
of communications, information technology, and mass-media.  
Registration certificate ПИ № ФС 77-57258.

© by Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, 2017  
© by Authors, 2017

**СОДЕРЖАНИЕ**  
**К 80-летию М.Л. Гаспарова**

Предисловие .....	11
<b>Метрика и ритмика</b>	
И. А. Пильщиков (Москва, Таллин) Понятия «стих», «метр» и «ритм» в русской стиховедческой традиции .....	12
П. Плехач, Р. Колар (Прага) Точные методы в чешском стиховедении .....	31
М. Tarlinskaja (Seattle) Shakespeare in “Arden of Faversham”: Versification Analysis .....	44
С. Е. Ляпин, М. С. Флоринская (Ляпина) (Санкт-Петербург) Русский четырёхстопный хорей: ритм — язык — проблема типологии. ....	63
В. С. Полилова (Москва) Белый четырехстопный хорей с окончаниями ЖЖЖм. ....	76
И. И. Нещеретов (Москва) Ритмика русского 6-стопного ямба от Ломоносова и Тредиаковского по настоящее время. ....	89
А. А. Рубцова (Таллин) Четырёхстопный ямб Вл. Ходасевича. ....	122
С. Ю. Преображенский (Москва) Адоний: славянский, немецкий и некоторые другие рефлексy. ....	135
К. М. Корчагин (Москва) Цезура в русской теории стиха от Мелетия Смотрицкого до Андрея Белого . . .	146
Ю. Б. Орлицкий (Москва) Рифменный (раешный) стих в новейшей русской поэзии .....	158
Я. В. Ходаковская (Киев) Стих украинского рэпа .....	171
О. М. Аншаков (Москва) Проблема автоматического определения метра и ритма русского стиха: математические модели и алгоритмы .....	179
С. Д. Абишева (Алматы) А. Л. Жовтис — ученый и переводчик .....	189
М. П. Гильман (Санкт-Петербург) Русский досиллабический стих: проблемы классификации. ....	200

С. И. Кормилов (Москва)	
Литературное использование характерных метро-ритмических форм «лапидарного слога» надписей на памятниках и их социокультурных аналогов . . .	210
Е. В. Казарцев (Санкт-Петербург)	
Стихоподобные фрагменты прозы А. С. Пушкина, А. К. Толстого, Ф. К. Сологуба и Б. Л. Пастернака в контексте эволюции русского стиха . . . . .	236
А. Д. Кошелев (Москва)	
О профессоре Баевском. Воспоминания ученика . . . . .	245
О. С. Смирнова (Москва)	
Применение компьютерных программ обработки статистических данных (статистических пакетов) в стиховедении . . . . .	257

### **Рифма, строфика**

J. Říha (Prague)	
On the Consonant Structure of Rhyme in Czech Accentual-Syllabic Verse . . . . .	274
А. В. Черепанова (Москва)	
Рифма и грамматический строй языка . . . . .	279
Н. В. Костенко (Киев)	
Строфика Т. Г. Шевченко . . . . .	289
В. Р. Scherr (Hanover, New Hampshire)	
Yazykov's Stanzaic Forms . . . . .	300
К. Ю. Тверьянович (Санкт-Петербург)	
Сонеты Бенедикта Лившица . . . . .	319

### **Корпуса, сайты**

И. А. Пильщиков (Москва, Таллин)	
О задачах поэтических корпусов . . . . .	333
О. М. Аншаков, П. Л. Чернышова (Москва)	
Web-портал по стиховедению: каким он должен быть, и что уже есть . . . . .	340

**CONTENTS**  
**On the Occasion of the 80th Anniversary of Mikhail Gasparov's Birth**

Предисловие .....	11
<b>Meter and rhythm</b>	
I. A. Pilshchikov (Moscow, Tallinn) The Concepts of “Verse”, “Meter” and “Rhythm” in Russian Verse Theory. ....	12
P. Plecháč, R. Kolár (Prague) Formal Methods in Czech Theory of Verse .....	31
M. Tarlinskaja (Seattle) Shakespeare in “Arden of Faversham”: Versification Analysis .....	44
S. E. Liapin, M. S. Florinskaia (Liapina) (St. Petersburg) Russian Trochaic Tetrameter: Rhythm — Language — The Problem of Typology ....	63
V. S. Polilova (Moscow) Blank Trochaic Tetrameter with FFFm Endings. ....	76
I. I. Nescheretov (Moscow) Rhythm of Russian Iambic Hexameter from Lomonosov and Trediakovsky to Present. ....	89
A. Rubtsova (Tallinn) Iambic Tetrameter of Vl. Khodasevich. ....	122
S. Ju. Preobrazhenskij (Moscow) Adonius: Slavonic, German and Some Other Reflexes. ....	135
K. Korchagin (Moscow) Caesura in the Russian Theory of Verse from Meletius Smotritsky to Andrey Bely. . .	146
Yu. B. Orlitskiy (Moscow) Rhyming Verse (Raeshnik) in the Newest Russian Poetry. ....	158
Ya. V. Khodakivska (Kyiv) Verse of Ukrainian Rap .....	171
O. Anshakov (Moscow) On Automatic Recognizing of Meter and Rhythm of Russian Verse: Mathematical Models and Algorithms .....	179
S. D. Abisheva (Almaty) A. L. Zhovtis: Scholar and Translator .....	189
M. P. Gilman (St. Petersburg) Russian Pre-syllabic Verse: the Problems of Classification .....	200

S. I. Kormilov (Moscow)	
Literary Use of Metrical and Rhythmical Forms of Lapidarian Style Gravestone Writings and their Social-Cultural Analogues. . . . .	210
E. V. Kazartsev (St. Petersburg)	
The Verse-Similar Fragments in the Prose of A. S. Pushkin, A. K. Tolstoy, F. Sologub and B. L. Pasternak . . . . .	236
A. D. Koshelev (Moscow)	
Professor Bajevsky. Memoirs of a Disciple . . . . .	245
O. S. Smirnova (Moscow) O. S. Smirnova (Moscow) O. S. Smirnova (Moscow)	
Data Analysis Software (Statistical Packages) in Verse Study. . . . .	257

### **Rhyme, Stanzas**

J. Říha (Prague)	
On the Consonant Structure of Rhyme in Czech Accentual-Syllabic Verse . . . . .	274
A. V. Cherepanova (Moscow)	
Rhyme and Grammatical System of Language. . . . .	279
N. V. Kostenko (Kyiv)	
Stanzaic Structure of Taras Shevchenko's Poetry. . . . .	289
B. P. Scherr (Hanover, New Hampshire)	
Yazykov's Stanzaic Forms . . . . .	300
K. Yu. Tveryanovich (St. Petersburg)	
Benedikt Livshits' Sonnets . . . . .	319

### **Corpora, Sites**

I. A. Pilshchikov (Moscow, Tallinn)	
Toward the further development of poetic corpora. . . . .	333
O. M. Anshakov, P. L. Chernyshova (Moscow)	
Web portal on verse study: To be and as is. . . . .	340

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Данный выпуск «Трудов Института русского языка им. В. В. Виноградова» — один из двух выпусков, которые были подготовлены к 80-летию М. Л. Гаспарова. В этом выпуске собраны статьи, посвященные метрике, ритмике, рифме, строфике и другим чисто стиховым особенностям стихотворной формы. В следующем выпуске Трудов, посвященном славянскому стиху, будут представлены статьи по организации всех лингвистических уровней стихотворного текста в их взаимодействии со стиховой структурой и воздействию стиха на восприятие читателя. Для тех, кто ранее следил за выпусками «Славянского стиха», сообщаем, что оба выпуска «Трудов Института русского языка» продолжают эту традицию, и соответствуют двум частям «Славянского стиха XI».

## PREFACE

This issue of the “Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute” — one of the two issues, devoted to celebrate the 80<sup>th</sup> anniversary of the outstanding Russian verse expert M. L. Gasparov. This issue contains articles devoted to meter, rhythm, rhyme, stanzaic structure and other verse form parameters. The next issue of Proceedings, devoted to Slavic verse, contains articles on organization of verse at all linguistic levels and to the influence of verse over reader’s apprehension and brain activity. For those who are acquainted with “Slavyansky stix” (“Slavic Verse”) collections of articles we should mention that this issue carries on the tradition of “Slavyansky stix” collections and both issues of “Proceedings...” correspond to the two parts of “Slavic Verse XI”.

## МЕТРИКА И РИТМИКА

*И. А. Пильщиков*

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*

*(Москва, Россия)*

*Таллинский университет*

*(Таллин, Эстония)*

*pilshch@mail.ru*

### ПОНЯТИЯ «СТИХ», «МЕТР» И «РИТМ» В РУССКОЙ СТИХОВЕДЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ\*

С точки зрения методологии науки все определения могут быть разделены на два типа: дескриптивным (или теоретическим) определением называют дефиницию, задающую объект перечислением требуемых его свойств или функций, а конструктивным (или практическим) определением — явное описание строения соответствующего объекта. Русские стиховеды дали несколько теоретических определений стиха (в его противопоставлении прозе), которые, однако, не конвертируются в конструктивное определение (список формальных отличий стиха от прозы). Такое определение науке оно пока не доступно. Тем не менее мы можем давать дескриптивные и конструктивные определения систем стихосложения, стихотворных метров и их конкретных разновидностей (размеров), стихотворного ритма и ритмических типов конкретных размеров.

В статье рассматриваются различные подходы к определению стиха и описанию взаимозависимости метра и ритма, выдвигавшиеся в русской стиховедческой традиции. На основе историко-научных размышлений предлагается конструктивное определение самого понятия «метр», описываемого как система разрешений и запретов на распределение словоразделов и словесных ударений в стихотворной строке, а также конструктивные определения различных систем стихосложения, используемых в русском стихе (силлаботоники, логаэдов, дольников и тактовиков, чисто тонического стиха).

*Ключевые слова:* теория стиха, стих, метр, ритм, метризация и ритмизация, ритмический импульс, система стихосложения.

---

\* Исследование выполнено при поддержке РФФИ (проект 14-06-00034) и РГНФ (проект 15-04-00541).

1. Рассматривая проблему метра и ритма, я преследую не только теоретический, но и практический интерес: мы с коллегами занимаемся вопросами автоматизации процедур лингвостиховедческого анализа и, в частности, проблемами автоматического диагностирования стихотворных размеров и автоматического распознавания ритмических форм [Пильщиков, Старостин 2009 и 2010; Pilshchikov, Starostin 2011; Pilščikov, Starostin 2015]. Неудивительно, что перед нами встал вопрос о соотношении метра и ритма. Эта проблема интересовала русское стиховедение с момента его зарождения. Можно даже сказать, что русская наука о стихе возникла в момент осознания проблемы противопоставления метра и ритма.

В своей книге «Введение в метрику. Теория стиха» (1925) В.М. Жирмунский писал: «Основная проблема теории стиха, из которой зародилась вся книга, — противопоставление ритма и метра, как оно впервые было отчетливо выражено для классического русского стиха в известных работах А. Белого о четырехстопном ямбе (“Символизм”, 1910)» [Жирмунский 1925: 6; ср. Томашевский 1929: 53]. Жирмунский был уверен, что именно метр отличает стих от прозы — однако это не так, ведь существует метризованная проза и неметрический стих — верлибр. Если бы дело обстояло иначе, то, диагностировав метр, мы тем самым диагностировали бы и стих, и таким образом задача конструктивного определения стиха была бы решена. Дескриптивное же определение стиха есть теоретическое определение его отличий от прозы<sup>1</sup>. Таким образом, проблема «стих vs проза» более фундаментальна, чем проблема «метр vs ритм», и в логико-методологическом отношении предшествует ей.

На своем позднеформалистическом этапе русское стиховедение дало теоретическое определение стиха, наиболее полно сформулированное в концепции «двойной сегментации» младоформалиста Б. Я. Бухштаба: «Любой текст членится на соподчиненные синтаксические отрезки; но в стихотворном тексте с этим <...> сочетается членение на стихотворные строки и на более крупные и мелкие, чем строка, стиховые единства <...> второе членение то совпадает, то расходится с первым, создавая бесчисленные возможности ритмико-синтаксических соотношений» [Бухштаб 1973: 110–111].

Если следовать этой дефиниции, писал М.И. Шапир в статье «“Versus” vs “prosa”» (1995), то окажется, что «стихи отличаются от прозы самим делением на стихи <...> Это определение стихотворной речи в начале 1920-х годов независимо друг от друга предложили М.М. Кенигсберг (1923), Томашевский (1923; 1928) и Тынянов (1924). Недостаток их дефиниции — не в кажущейся тавтологичности, а в неполноте: мы не знаем пока, в чем заключается своеобразие строки стихотворной по сравнению с любой другой. Полнее других свои взгляды на природу стихового единства обнаружил Томашевский. Он усмотрел *specificum* стиха в его

<sup>1</sup> Напомню, что дескриптивным определением в методологии науки называют дефиницию, задающую объект перечислением требуемых его свойств или функций; а конструктивное определение — это явное описание строения соответствующего объекта. Прикладные науки занимаются переводом дескриптивных определений в конструктивные, а теоретические — переводом конструктивных определений в дескриптивные [Яглом 1980: 13–14].

расчлененности на отрезки, соотносимые и соизмеримые между собой» [Шапир 1995: 49].

Концепцию Томашевского принял М.Л. Гаспаров; именно он придал ей, как и многим другим формалистическим концепциям, классическую формулировку: определяющие характеристики стихотворных строк — их «сопоставимость» и «соизмеримость»:

«СТИХ (от греч. *στίχος* — ряд, строка) — худож. речь, фонически расчлененная на относительно короткие отрезки (каждый из них также наз. «С.»), к-рые воспринимаются как сопоставимые и соизмеримые. Противоположное понятие — *проза* (см. *Поэзия и проза*). Прозаич. речь тоже членится на отрезки — *колонны*; но по сравнению с прозой членение стиха обладает двумя особенностями: 1) в прозе членение текста определяется только синтаксич. паузами, в стихе членящие паузы могут не совпадать с синтаксическими (*enjambement*); 2) в прозе выделение членящих пауз в значит. мере произвольно, в стихе оно твердо задано» [Гаспаров 1972а: 197 (курсив в источнике); ср. Гаспаров 2001: 6–7; Klenin 2008; Скулачева 2012: 45–46].

В 1990-е годы против этой формулировки выступил М.И. Шапир. Его аргументы можно резюмировать так: если мы возьмем для примера хотя бы вольный ямб и верлибр, то увидим, что стихи в них [i] **не сопоставимы** по количественной характеристике (от 1 до 12 и более слогов) и [ii] **не соизмеримы** качественно, в смысле использования одной и той же единицы измерения (так, в вольном ямбе **односложный** стих может рифмоваться с **одностопным** и **многостопным**)<sup>2</sup>. Поэтому, согласно Шапиру, стих есть не **сопоставимость соизмеримого**, а **приравнение несоизмеримого**<sup>3</sup>. Отсюда его собственное теоретическое определение стиха:

Я понимаю стих как систему сквозных принудительных парадигматических членений <...>. Стиховые членения — сквозные, поскольку проходят через весь текст, а там, где они прерываются, мы имеем дело с прозаическими вставками. Стиховые членения — принудительные, поскольку они диктуются объективно выраженной волей автора, с которой воспринимающий не может не считаться. Стиховые членения — парадигматические: образованные ими ритмические единицы соотносятся как варианты общего инварианта [Шапир 1999/2000: 117].

<sup>2</sup> По определению Гаспарова, «СОИЗМЕРИМОСТЬ — в стиховедении свойство всех стихотв. строк одного произведения измеряться (в сознании читателя) одной и той же условной мерой» [Гаспаров 1972б: 43].

<sup>3</sup> О том же ранее писал Ю.М. Лотман: «Ритмичность стиха — цикличное повторение разных элементов в одинаковых позициях с тем, чтобы приравнять неравное и раскрыть сходство в различном, или повторение одинакового с тем, чтобы раскрыть мнимый характер этой одинаковости, установить отличие в сходном» [Ю. Лотман 1964: 67 (разрядка и курсив в источнике); 1972: 45].

Последняя часть определения вызвала наибольшие споры, но для настоящего изложения это не важно. Важно то, что шапировское **теоретическое** определение стиха, так же как и гаспаровское, не конвертируется в **конструктивное** определение — о чем говорил и сам Шапир (цит. по: [Пильщиков, Старостин 2009: 300]). Иначе говоря, на сегодняшний день мы в принципе не способны создать алгоритм, позволяющий отличить стих от прозы.

Б. В. Томашевский, инженер по образованию, представлявший в своих работах «эмпирическое» крыло русского формализма (Опояза и Московского лингвистического кружка), всегда мыслил конструктивными категориями. В 1923 году в своей книге «Русское стихосложение. Метрика» он писал: «Невозможно дать точное объективное определение стиха, невозможно наметить основные признаки, отделяющие стих от прозы» [Томашевский 1923: 7].

Конструктивное определение стиха как такового науке пока не доступно, однако системы стихосложения определять мы можем, а в рамках конкретной системы стихосложения мы можем определять стихотворный размер. Таким образом, введенное Томашевским и Гаспаровым понятие «соизмеримости» позволяет определять не **стих**, а **метр**.

2. Рассмотрим теперь противопоставление метра и ритма. Ритм стиха не совпадает с реальным языковым ритмом: мы знаем о различной «экспираторной силе» гласных на икте и в междуиктовой позиции (о чем говорил еще Р. О. Jakobson в «Брюсовской стихологии» [Jakobson 1922: 229; Rudy 1976: 481]), мы помним о несовпадающем произношении «ударных» и «полуударных» слов и о разном произношении «полуударных» слов слов на иктовой и неиктовой позициях (о чем писали Jakobson, Томашевский, Жирмунский, Гаспаров и др.)<sup>4</sup>. Иначе говоря, не только метр возникает «на фоне» ритма, но и ритм возникает «на фоне» метра.

Еще в 1921 году Жирмунский заявлял: «Ритм есть реальное чередование ударений в стихе, как результат взаимодействия естественных свойств языкового материала и идеального метрического задания» [Жирмунский 1921: 98 (разрядка в источнике); 1925: 7]. А в 1925 году он разъяснял, что «стихотворный ритм всегда является компромиссной формой, возникающей в результате сопротивления материала метрическому заданию, или «метрическому закону» [Жирмунский 1925: 18]. Томашевский возражал: речь должна идти не о сопротивлении, а об «организации языкового материала» [Томашевский 1929: 49]. По мнению Морриса Халле, главный недостаток этой концепции заключается в ошибочном представлении об однозначном соответствии между метрическими и фонетическими единицами («the (mis)conception that there must be a one : one relationship between entities in the meter and phonetic entities in the line») [Halle 1968: 214].

<sup>4</sup> У поэтов есть и другие способы дополнительного разотождествления стихового и естественно-языкового («прозаического») ритма: столбик и «лесенка» (Маяковский), шрифтовые и пунктуационные выделения (Цветаева), специальная диакритика (Сельвинский).

Из этой дилеммы предлагался иной выход. Как писал в 1923 году М. М. Кенигсберг, «стих в самой своей сущности есть явление не физическое, а знаковое» [Кенигсберг 1994: 163]. Стих есть знак, и точно так же метр и ритм суть знаки (это хорошо понимали шпетрианцы из Московского лингвистического кружка — Кенигсберг, Жинкин, Винокур). Яркий пример метра как знака приводил опоязовец Тынянов — это неполные или пропущенные стихи [Тынянов 1924: 22 сл.; 1977: 60; ср. Ю. Лотман 1970: 66].

Семиотика учит нас, что всякий знак есть «материальное образование, отличающееся от фона» [Жинкин 1961: 159]: метр есть знак на фоне ритма, ритм есть знак на фоне метра, но они оба — взаимно соотносимые знаки на фоне естественной речи. Поэтому исходная данность для анализа (как для компьютерного, так и для человеческого анализатора) — это естественный языковой ритм. Ритмическую и метрическую модель стиха можно построить на основе автоматического морфолого-акцентологического анализа. Это позволяет анализировать стихотворные тексты на русском языке, для которого характерно подвижное ударение [Pilshchikov, Starostin 2011: 133; Pilščikov, Starostin 2015: 93–94].

Как всё это соотносится с реальными процессами порождения и восприятия стиха? Вот как подходил к этой проблеме Томашевский. Его основной постулат таков: синтез стиха направлен от метра к ритму, анализ стиха — от ритма к метру:

«Поэт, замышляя стихотворение, задается метрической схемой, которую он ощущает в качестве некоторого ритмико-мелодического рисунка, в пределах которого «укладываются» слова.

Воплощаясь в слове, ритмический импульс находит выражение в конкретном ритме отдельных стихов. <...>

Слушатель воспринимает ритм в обратном порядке. Сперва ему представляется конкретный ритм стиха. Затем, под впечатлением повтора ритмической линии, в результате восприятия серии стихов, слушатель улавливает ритмический импульс <...> Еще более абстрагируя ритмический строй, он обнаруживает обнажаемую скандовкой метрическую схему» [Томашевский 1923: 83].

Ритмический импульс — не детерминистская, а статистическая норма, подчеркивает Мирослав Червенка в статье, специально посвященной обсуждению этого концепта [Červenka 1984: 30]. С точки зрения автора стихотворения **ритмический импульс**, или «ритмическое задание» — то же самое, что с точки зрения слушающего — **ритмическая инерция** (В. М. Жирмунский), а с точки зрения исследователя — **ритмическая тенденция** или, в частном случае, **профиль ударности** (К. Ф. Тарановский), или, в аналогичном частном случае, **ритмический профиль размера** (М. Л. Гаспаров), или, наконец, **«образ метра»** (А. Н. Колмогоров)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Подробнее см. [Брик 2012: 535–536 (примечание М. В. Акимовой); Гаспаров 2012: 505; Ляпин, Пильщиков 2013: 54]. Об использовании терминов «ритмический импульс» и «ритмическая инерция» в работах Якобсона см. [Rudy 1976: 510, note 2]. «Профиль ударности» («ритмический профиль») в работах Тарановского и Гаспарова носит статистический характер, однако

Однако с теоретической точки зрения вопрос о том, что является данностью, а что конструктом, не так уж и прост. Ритм данность, а метр — конструкт? или метр данность, а ритм — конструкт?

Обратимся к дефинициям метра и ритма, предлагавшимся русскими теоретиками, начиная с Андрея Белого: «Подъ ритмомъ стихотворенія мы разумѣемъ симметрію отступленій отъ метра <...>» [Белый 1910: 396]. Позднейшие исследователи подчеркивали взаимосвязь метра и ритма. Она может мыслиться как «нисхождение» от метра к ритму (Томашевский, Жирмунский). В трактате 1923 года Томашевский утверждал, что «метр есть принцип совместности стихов». «Ритм — реальная форма звучания, действительный порядок расположения количественных отношений произношения для каждого стиха в отдельности». Метр — «отвлеченная схема», ритм — «реальная форма», то есть метр абстрактен, а ритм конкретен [Томашевский 1923: 44, 66]. «<М>етр есть общий закон чередования сильных и слабых звуков, ритм обнимает конкретные частные случаи применения этого закона, вариации основной метрической схемы», — добавляет Жирмунский [Жирмунский 1925: 11]. Впоследствии в структуральной поэтике Ю. М. Лотмана этот тезис был переформулирован в терминах структурной лингвистики и теории информации («язык vs речь», «система/грамматика vs текст», «код vs сообщение») [Ю. Лотман 1972: 46–59].

То же соотношение может мыслиться как «восхождение» от ритма к метру, как, например, в цитированном определении Томашевского или в стиховедческих работах А. Н. Колмогорова, который писал: «Под метром я понимаю закономерность ритма, обладающую достаточной определенностью, чтобы вызывать: а) ожидание ее подтверждения в следующих стихах, б) специфическое переживание ‘перебоя’ при ее нарушениях» [Колмогоров 1963: 64 (разрядка в источнике)].

М. Ю. Лотман проводит полезную дифференциацию:

«Существует два основных подхода к экспликации стихотворного метра, назовем их априорным и апостериорным. С точки зрения априорного подхода стихотворный метр предшествует <...> поэтическому тексту и реализуется в нем; компетентный читатель узнает этот метр, исследователь — описывает его. <...> С точки зрения апостериорного подхода метр не предшествует тексту, а является его имманентным свойством, компетентный читатель это свойство тем или иным образом улавливает <...>, исследователь его эксплицирует» [М. Лотман 2008: 25; М. Lotman 2008: 32–33].

В конечном счете, утверждает М. Ю. Лотман, различие между априорной и апостериорной метрикой сводится к проблеме соотношения метра и ритма. Если с точки зрения априорного подхода первичным является метр, а ритм — его реализацией, то для апостериорного подхода первичной реальностью является именно ритм, в то время как стихотворный метр является по отношению к нему вторичным образованием. Исследователь предлагает перевести проблему из сферы чистой методологии

---

он не идентичен статистике ритмических форм и не всегда адекватно отражает различия между ритмическими типами размера [Dobritsyn 2016: 34–38].

в онтологический план и ставить акцент не на двух различных **подходах** к метру, а на двух принципиально различных **разновидностях** стихотворного размера. В тех случаях, когда мы имеем дело с хорошо известными структурами, однозначно интерпретируемыми как автором, так и читателями, М. Ю. Лотман предлагает говорить об **эксплицитном** метре. В других случаях метрическая структура не связана с однозначным узнаванием, вызывает неоднозначные и даже противоречивые интерпретации; такие метры М. Ю. Лотман называет **имплицитными**:

«Часто различие между эксплицитным и имплицитным размером отражено уже в названии: если эксплицитные метры, как правило, обозначаются общими именами конвенционального характера (ямб, хорей и т. п.), то имплицитные формы часто или вообще не имеют общепринятого названия, или название их имеет характер дескрипции (“русский сказочный размер”, “былинный стих”, “стих Маяковского” и даже “Стих «Песен западных славян»»)» [М. Лотман 2008: 28; М. Lotman 2008: 33].

3. М. И. Шапир в своих исследованиях комбинировал апостериорный и априорный подходы. Его понимание метра было изложено в статье «Metrum et rhythmus sub specie semioticae», где пересмотрены представления о линейной иерархии метра и ритма, то есть представления о том, что ритм есть система отклонений от метра, либо о том, что ритм — это конкретная реализация метрической схемы. Шапир говорит о двух взаимопротивонаправленных и взаимосвязанных процессах — о «метризации» ритма и о «ритмизации» метра [Шапир 1990; 2000: 91–128].

Для Андрея Белого, Томашевского и Жирмунского метр был законом, а ритм — тенденцией; для Шапира и ритм и метр — тенденции, и они не выводимы один из другого. Ритм не является частным случаем метра, поскольку, имея возможность нарушать метр, ритм от него независим, автономен.

В свою очередь, метр полностью невыводим из ритма, поскольку ритмически идентичные строки могут по-разному интерпретироваться в зависимости от инерции метрического контекста — или, что то же самое, ритмические формы разных метров могут быть изоморфны друг другу. В таких случаях мы имеем дело с метрической неоднозначностью [Якобсон 1922: 229; Томашевский 1929: 15 сл.; Шенгели 1940: 79–80; Бобров 1964: 123].

Стихотворение, целиком состоящее из подобных строк, будет гетерометрическим, как в стихотворении А. Полежаева «Песнь погибающего пловца» («Вот мрачится / Свод лазурный!..»), которое А. А. Илюшин приводит как пример «подлинной биметрии» [Илюшин 1988: 67]: размер его может быть воспринят как 2-стопный хорей  $\acute{\cup} \cup \acute{\cup} (\cup)$  или как 1-стопный анапест  $\acute{\cup} \cup \acute{\cup} (\cup)$ <sup>6</sup>. Перед нами два способа «метризации» «одного и того же» ритма. Предельным случаем «метризации» являются логзяды

<sup>6</sup> В. Е. Холшевников не считал это стихотворение биметрическим и определял его размер как 2-стопный хорей [Холшевников 1987: 180]. В качестве же подлинно биметрического стихотворения он приводил стихотворение И. Мятлева «Фантастическая высказка» (*Таракан / Как в стакан...*) [Холшевников 1987: 202].

и особенно так называемые «авторские логэды», такие, как мандельштамовское «Сегодня дурной день...», где конкретный ритмический рисунок  $\cup \prime \cup \cup \prime \prime$ , проходя через всё стихотворение, становится его метрической схемой:  $\cup \acute{\cup} \cup \cup \acute{\cup}$ .

Противоположная трансформация может быть названы «ритмизацией» метра. Вот яркий пример. В 1968 году И. Бродский написал стихотворение, озаглавленное «Строфы». Размер его первой строки (*На прощанье — ни звука*) — 2-стопный анапест  $\cup \cup \acute{\cup} \cup \cup \acute{\cup}$ , поскольку в этот размер укладывается всё стихотворение:  $\cup \cup - \cup \cup - (\cup)$ . Однако размер ритмически идентичного и фонетически близкого зачина его же «Строф» 1978 года (*Наподобье стакана*) — это не 2-стопный анапест, а 3-иктный дольник  $- \cup \acute{\cup} \cup \cup \acute{\cup} \cup$ , поскольку Вторые «Строфы» написаны 3-иктным дольником  $(\cup) - \cup (\cup) - \cup (\cup) - (\cup)$ <sup>7</sup>. Однако многие строки этого 3-иктного дольника изоморфны 2-иктному дольнику, причем той его ритмической форме, которая изоморфна 2-стопному анапесту. Более того, во вторых «Строфах» есть целая строфа, **все** строки которой изоморфны 2-стопному анапесту:

Неуместней, чем ящер  
в филармонии, вид  
нас вдвоем в настоящем.  
Тем верней удивит  
обитателей завтра  
разведенная здесь  
сильных чувств динозавра  
и кириллицы смесь.

Это **ритмическая цитата**, указывающая, однако, на **метрический** прецедент (написанное ровно 10 лет назад стихотворение того же автора, к которому отсылает и заглавие нового стихотворения, и его первая строка: *На прощанье — ни звука* → *Наподобье стакана*)<sup>8</sup>.

«Метризация ритма» и «ритмизация метра» в статье Шапира сопоставима с понятиями «логаэдизации» и «верлибризации», введенными ранее В. П. Рудневым [В. Руднев 1982; 1986; 1997: 52–53, 148–150]<sup>9</sup>. Действительно, превращение ритма в метр — это движение в сторону логэада, а превращение метра в ритм — движение в сторону верлибра. В примерах из Бродского дольник является более свободным метром, чем анапест, поскольку допускает большую вариативность объема междуиктовых интервалов [ср. Пильщиков, Старостин 2010: 404–405; Скулачева 2012: 48]. Напротив, использование во всех строках текста одной и той же ритмической формы 4-стопного ямба превращает ямб в логэад или пэон.

<sup>7</sup> С единственным нарушением размера: в строке *котóрýгò нё пёрёкричáть* имеется 6-сложный безударный интервал при максимально возможном 5-сложном.

<sup>8</sup> Обращение поэта к размеру, прочно ассоциирующемуся с каким-либо текстом или группой текстов Р. Якобсон называл «разновидностью метрической цитаты» [Jakobson 1938: 246; Jakobson 1979: 465; Rudy 1976: 506].

<sup>9</sup> В. П. Руднев интерпретирует эти термины в широком культурологическом смысле; я предпочитаю ограничиться применением их в области теории стиха.

Таким образом современное русское стиховедение концептуализирует метр как «тенденцию» или «потенцию». Поскольку мы часто (по крайней мере, с читательской точки зрения) имеем дело не с метром как данностью, а с метризацией ритма, то каждая строка, как правило, потенциально гетерометрична. В контексте всего произведения такая метрическая амбивалентность может либо сниматься (становясь, однако, фактором ритма), либо реализовываться как метрическая тенденция (в «переходных метрических формах» — ПМФ<sup>10</sup>) или даже метрическая закономерность (в случаях подлинной гетерометрии).

4. В контексте всего вышесказанного можно предложить следующее конструктивное определение метра русской стихотворной строки:

- (1) Метр — это схема расположения сильных и слабых мест в стихотворной строке.
- (2) Сильными местами, или иктами, называются такие места в схеме любого метра, на которые **могут** попадать ударения слов, имеющих длину  $i+1$  и более слогов при  $i \in \mathbb{N}_0$  (где  $i$  — величина постоянного или максимального объема междуиктовых интервалов, о котором см. ниже).
- (3) Слабыми местами, или междуиктовыми интервалами, называются такие места в схеме любого метра, на которые **не могут** попадать ударения слов, имеющих длину  $i+1$  и более слогов.
- (4) Если строка укладывается более чем в один метр, предпочтение отдается тому, у которого меньше вариативность ( $v$ ) объема междуиктовых интервалов ( $i$ ).
- (5) Последнее правило может быть применено к конкретной строке только в том случае, если оно одновременно применимо и ко всем другим строкам данного стихотворения.

Поскольку определение конструктивное, оно описывает метр в его соотношении с ритмом. П. 1 описывает условия для создания ритма схемных словесных ударений, п. 2 — условия для создания ритма словоразделов, п. 3 — условия для создания ритма сверхсхемных ударений, п. 4 отражает представление об иерархии размеров<sup>11</sup>, а п. 5 утверждает недостаточность «горизонтального» анализа структуры стиха, который всегда должен корректироваться «вертикальным» анализом метрического контекста.

Последнее правило применяется и для решения вопроса о метрически амбивалентных строках, **обе** метрические интерпретации которых предполагают **одинаковую** вариативность ( $v$ ) объема междуиктовых интервалов ( $i$ ). Так, отдельные ритмические формы двусложных размеров изоморфны ритмическим формам трехсложных

---

<sup>10</sup> «ПМФ — это такая конструкция стихотворного размера, в которой налицо некоторое количество нарушений какого-либо из главных признаков данного стихового вида. Причем эти отдельные нарушения <...> еще не изменяют качества стиха данного вида. При описании ПМФ главная задача состоит в том, чтобы определить тот “порог”, при котором количество переходит в качество» [П. Руднев 1972: 227 (разрядка в источнике)].

<sup>11</sup> Как писал Гаспаров, «каждый более строгий размер на ступеньках [такой] лестницы неизбежно является частным ритмом более свободного размера» [Гаспаров 1974: 308]. Иерархизированный (многоуровневый) список метрических схем см. в работе [Пильщиков, Старостин 2010].

размеров. И у бинарных, и у тернарных метров вариативность объема междуиктовых интервалов равна нулю ( $v = 0$ ). Метрическая амбивалентность такого стиха в монометрическом контексте считается его ритмической, а не метрической характеристикой.

Для номенклатуры метров, включающей ямба, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест, пэон, дольники и тактовики,  $1 \leq i \leq 3$ . Если добавить в номенклатуру пятисложник (гиперпэон) и шестисложник (гексон), то  $1 \leq i \leq 5$ . Если добавить в номенклатуру «авторские логазды» типа мандельштамовского «Сегодня дурной день», то  $0 \leq i \leq 5$ . Для чистой тоники (акцентного стиха) вопрос о максимальном объеме междуиктовых интервалов остается открытым. Для простоты определения будем считать его теоретически неограниченным ( $i \in \mathbb{N}_0$ ), хотя эмпирически этот объем ограничен (в примерах, рассмотренных Колмогоровым, Жирмунским и Гаспаровым, безударный интервал варьируется от 0 до 8 слогов).

Предложенное конструктивное определение применимо к различным системам стихосложения, используемым в русском стихе. Они отличаются друг от друга типом **метрообразующего периода** (расстояния в слогах от икта до икта; набора слогов, состоящего из икта и междуиктового интервала)<sup>12</sup>. В силлаботонике период («стопа») имеет фиксированный и постоянный (одинаковый в разных стопах) объем междуиктовых интервалов. У логаздов период имеет фиксированный, но не постоянный (разный в разных стопах) объем междуиктовых интервалов. У дольников и тактовиков период имеет переменный, но ограниченно варьируемый объем междуиктовых интервалов (у каждого конкретного метра имеется минимальный и максимальный объем, в пределах которого варьируется междуиктовый интервал). В чистой тонике период имеет переменный, но неограниченно варьируемый объем междуиктовых интервалов.

Из пп. 2 и 3 определения следует, что во всех этих метрах возможны сверхсхемные ударения (ударения на слабых местах в словах, слоговая длина которых  $\leq i$ )<sup>13</sup> и пропуски схемных ударений на иктах<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Термин образован по аналогии с термином Б. В. Томашевского «ударный период, т. е. расстояние в слогах от ударения до ударения» [Томашевский 1923: 14]. Необходимое уточнение, с которым согласился бы и автор исходного термина: речь должна идти о расстоянии в слогах от одного *метрического* ударения до другого, т. е. от икта до икта.

<sup>13</sup> Это «тезис Томашевского — Якобсона» [Erlich 1965: 220] о существующем в русском стихе запрете на сдвиг метрического ударения внутри фонетического слова: «<...> ударный слог может осуществить слабое время <...> и напротив безударный — <...> сильное время стиха <...>, но при условии, чтобы эти слоги не принадлежали одному и тому же слову. Иначе говоря, слово не может быть ритмически переакцентовано» [Якобсон 1923: 29]. По формулировке Томашевского, слово, несущее сверхсхемное ударение, «должно быть короче стопного периода» [МЛК 1919: л. 56]: в русской силлаботонике «неметрическое ударение приходится на слова, которые целиком умещаются в метрически неударный интервал, не распространяясь на метрически ударные слоги. Иначе говоря — для ямба и хорей неметрическое ударения мыслимы в классическом стихосложении только на односложных словах, для дактиля, анапеста и амфибрахия, на односложных и двухсложных» [Томашевский 1923: 62]. Подробнее см. [Pilshchikov 2017: 51–56].

<sup>14</sup> Часто говорят, что в чистой тонике невозможен пропуск схемного ударения. Это предрассудок или чрезмерное упрощение [М. Лотман 1995: 332]; ср. [Гаспаров 1974: 428; Bailey 1973: 29–31; Бейли 2004: 285–288].

М. Л. Гаспаров считал дольники и тактовики размерами, «переходными» от силлаботоники к тонике [Гаспаров 1974: 16, 220–221, 306, 308; 2001: 130, 133, 135]. Я предложил бы считать их отдельным типом стиха и вообще отказаться от идеи «переходных» систем. Впрочем, выделение либо невыделение дольников и тактовиков в отдельную систему стихосложения зависит от определения самого понятия «система стихосложения» (ср. [М. Лотман 1998]). Этот вопрос выходит за рамки настоящей статьи.

## Литература

*Бейли Дж.* Избранные статьи по русскому литературному стиху. М.: Языки славянской культуры, 2004.

*Белый А.* Символизм: Книга статей. М.: Мусагет, 1910.

*Бобров С. П.* К вопросу о подлинном стихотворном размере пушкинских «Песен западных славян» // Русская литература. 1964. №3. С. 119–137.

*Брик О. М.* Ритм и синтаксис: (материалы к изучению стихотворной речи) / Вступительная заметка, подготовка текста и примечания М. В. Акимовой // Славянский стих IX / под ред. А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: Рукописные памятники древней Руси, 2012. С. 501–550.

*Бухштаб Б. Я.* Об основах и типах русского стиха // International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. 1973. [Vol.] XVI. P. 96–118.

*Гаспаров М. Л.* Стих // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1972(а). Т. 7. Стб. 197–198.

*Гаспаров М. Л.* Соизмеримость // Краткая литературная энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1972(б). Т. 7. Стб. 43–44.

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

*Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. Изд. 2-е (доп.) М.: Фортуна Лимитед, 2001.

*Гаспаров М. Л. А. Н. Колмогоров в русском стиховедении* // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М.: Языки славянской культуры, 2012. Т. IV. С. 503–513.

*Жинкин Н. И.* Знаки и система языка // Zeichen und System der Sprache: Veröffentlichung des 1. Internationalen Symposiums “Zeichen und System der Sprache” vom 28.9. bis 2.10.1959 in Erfurt. Berlin: Akademie-Verlag, 1961. Bd. I. S. 159–174. (Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung; Nr. 3).

*Жирмунский В. [М.]* Композиция лирических стихотворений. Пб.: Опояз, 1921.

*Жирмунский В. [М.]* Введение в метрику. Теория стиха. Л.: Academia, 1925. (Вопросы поэтики; Вып. VI).

*Илюшин А. А.* Русское стихосложение. М.: Высшая школа, 1988.

*Кенигсберг М. М.* Из стихологических этюдов: 1. Анализ понятия «стих» [1923] / вступительная заметка и примечания М. И. Шапира // Philologica. 1994. Т. 1. № 1/2. С. 149–185.

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

Лотман М. Ю. Русский стих: основные размеры, входящие в европейский метрический фонд // *Słowiańska metryka porównawcza. VI: Europejskie wcorce metryczne w literaturach słowiańskich* / red. L. Pszczołowska, D. Urbańska. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1995. S. 259–339.

Лотман М. Ю. О системах стихосложения (преимущественно на материале эстонского и русского стиха) // Труды по знаковым системам. 1998. [Т.] 26. С. 201–255.

Лотман М. Ю. Становление античных размеров в русском стихе: аспекты когнитивной метрики // *Russian Text (19th Century) and Antiquity = Русский текст (19 век) и античность* / ed. by K. Kroó and P. Torop. Budapest: L'Harmattan, 2008. С. 24–53, 392.

Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха). Тарту, 1964. (Ученые записки Тартуского государственного университета; вып. 160: Труды по знаковым системам; I).

Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970.

Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972.

Ляпин С. Е., Пильщиков И. А. О трудах Мирослава Червенки по теории и истории стиха: (К выходу первого русского издания его работ) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72. № 3. С. 53–65.

МЛК 1919 — Архив Института русского языка имени В. В. Виноградова РАН (Москва). Ф. 20. Ед. хр. 2. II: Протоколы заседаний Московского лингвистического кружка за 1919 год.

Пильщиков И. А., Старостин А. С. Проблемы автоматизации базовых процедур ритмико-синтаксического анализа силлабо-тонических текстов // Национальный корпус русского языка: 2006–2008: Новые результаты и перспективы / отв. ред. В. А. Плунгян. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 298–315.

Пильщиков И. А., Старостин А. С. Проблема автоматического распознавания метра: силлаботоника, дольник, тактовик // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: Материалы Международной научной конференции 25–27 ноября 2010 г. Санкт-Петербург / под ред. С. И. Богданова, Е. В. Хворостьяновой. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2010. С. 397–406.

Руднев В. П. История русской метрики XIX — начала XX вв. в свете проблемы «литература и культурология» // Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX вв. / отв. ред. Т. М. Котных. Таллин: Таллинский государственный педагогический институт им. Э. Вильде, 1982. С. 91–93.

Руднев В. П. Стих и культура // Тыняновский сборник: Вторые Тыняновские чтения / отв. ред. М. О. Чудакова. Рига: Зинатне, 1986. С. 227–239.

Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.

Руднев П. А. Метрический репертуар А. Блока // Блоковский сборник. II: Труды Второй научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока / отв. ред. З. Г. Минц. Тарту: Издательство Тартуского университета, 1972. С. 218–267.

Скулачева Т. В. Методы определения метра в неклассическом стихе // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71. №2. С. 45–54.

Томашевский Б. [В.] Русское стихосложение. Метрика, Пг.: Academia, 1923. (Вопросы поэтики; Вып. II).

Томашевский Б. [В.] О стихе: Статьи. Л.: Прибой, 1929.

Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924. (Вопросы поэтики; Вып. V).

Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» [1921–1922] // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / издание подготовили А. П. Чудаков, М. О. Чудакова, Е. А. Тоддес. М.: Наука, 1977. С. 52–77.

Холшевников В. Е. Мысль, вооруженная рифмами: Поэтическая антология по истории русского стиха / сост., автор статей и примеч. В. Е. Холшевников. Изд. 2-е, испр. и доп. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1987.

Шапир М. И. *Metrum et rhythmus sub specie semioticae* // Даугава. 1990 №10. С. 63–87.

Шапир М. И. «Versus» vs «prosa»: пространство-время поэтического текста // *Philologica*. 1995. Т. 2. №3/4. С. 7–47.

Шапир М. И. О пределах длины стиха в верлибре (Д. А. Пригов и другие) // *Philologica*. 1999/2000. Т. 6. №14/16. С. 117–137.

Шапир М. И. *Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков*. М.: Языки русской культуры. Кн. 1. (*Philologica russica et speculativa*; Т. I).

Шапир М. И. Что он для меня значил // Вечер памяти Михаила Леоновича Гаспарова: Сборник материалов / отв. ред. И. Ю. Белякова. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2007. С. 52–62.

Шенгели Г. [А.] Техника стиха: Практическое стиховедение. М.: Советский писатель, 1940.

Яглом И. М. Математические структуры и математическое моделирование. М.: Советское радио, 1980.

Якобсон Р. [О.] Брюсовская стихология и наука о стихе // Академический центр Наркомпроса. Научные известия. М.: ГИЗ, 1922. Сб. 2: Философия; Литература; Искусство. С. 222–240.

Якобсон Р. [О.] О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. [Берлин]: Опояз — МЛК, 1923. (Сборники по теории поэтического языка; V).

Bailey J. *The Accentual Verse of Majakovskij's Razgovor s fininspektorom o poëzii* // *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky* / ed. by R. Jakobson, C. H. Van Schooneveld, D. S. Worth. The Hague; Paris: Mouton, 1973. P. 25–31.

Červenka M. *Rhythmical Impulse: Notes and Commentaries* // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1984. Bd. 14. S. 23–53.

Dobritsyn A. *Rhythmic entropy as a measure of rhythmic diversity: (The example of the Russian iambic tetrameter)* // *Studia Metrica et Poetica*. 2016. Vol. 3. №1. P. 33–52.

Erlich V. *Russian Formalism: History — Doctrine*. 2nd rev. edn. The Hague: Mouton, 1965.

Halle M. Žirmunskij's Theory of Verse: A Review Article // The Slavic and East European Journal. 1968. Vol. 12. №2. P. 213–218.

Jakobson R. K popisu Máchova verše // Torso a tajemství Máchova díla: Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku / red. J. Mukařovský. Praha: Fr. Borový, 1938. S. 207–278.

Jakobson R. Toward a Description of Mácha's Verse / trans. P. and W. Steiner // Jakobson R. Selected Writings. The Hague; Paris; New York: Mouton, 1979. Vol. V: On Verse, Its Masters and Explorers. P. 433–485.

Klenin E. M. L. Gasparov and the Definition of Verse // The Slavic and East European Journal. 2008. Vol. 52. №2. P. 208–222.

Lotman M. Metre: The Unknown // Frontiers in Comparative Metrics: in memoriam Mikhail Gasparov: Conference abstracts, November 21–23, 2008, Tallinn and Tartu, Estonia / M. Lotman, M.-K. Lotman (eds.). Tallinn: Tallinn University Press, 2008. P. 32–34.

Pilshchikov I. Заседание Московского лингвистического кружка 1 июня 1919 г. и зарождение стиховедческих концепций О. Брика, Б. Томашевского и Р. Якобсона // Revue des études slaves. 2017. T. LXXXVIII. №1/2. P. 45–69.

Pilshchikov I., Starostin A. Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter // Current Trends in Metrical Analysis / C. Küper (ed.). Bern; Berlin; [etc.]: Peter Lang, 2011. P. 133–140. (Littera: Studies in Language and Literature; Vol. 2).

Pilščikov I., Starostin A. Reconnaissance automatique des mètres des vers russes: une approche statistique sur corpus / trad. É. Delente // Langages. 2015. №199. P. 89–105.

Rudy S. Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics // Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle / edited by L. Matejka. Ann Arbor: Michigan Slavic Publications, 1976. P. 477–520. (Michigan Slavic Contributions; №6).

**Igor A. Pilshchikov**

*Lomonosov Moscow State University*

*(Moscow, Russia)*

*Tallinn University*

*(Tallinn, Estonia)*

*pilshch@mail.ru*

## THE CONCEPTS OF “VERSE”, “METER” AND “RHYTHM” IN RUSSIAN VERSE THEORY

A definition is called descriptive (or theoretical) when it identifies the object by enumeration of its properties or functions. A constructive (or practical) definition is an explicit description of its arrangement. Russian verse theorists proposed several *theoretical* definitions of verse (as opposed to prose), which are not, however, convertible into a *constructive* definition (a list of formal differences between verse and prose). It means

that today we are still not capable of developing an algorithm which would enable us to distinguish between prose and verse in general. Nevertheless, we can give both theoretical and constructive definitions of versification systems, verse meters, verse rhythm, and particular rhythmic types of individual meters.

This article discusses different approaches to the definition of verse and description of the relationships between meter and rhythm proposed by the scholars of Russian poetry. Observations on the history of verse theory help the author to develop a constructive definition of the concept of “meter” as a system of permissions and prohibitions that govern the distribution of word boundaries and word stresses in a verse line. The article also proposes constructive definitions for the versification systems used in Russian poetry (such as syllabic-accentual verse, logaedic verse, dolniks and taktoviks, and pure accentual verse).

*Key words:* verse theory, verse, meter, rhythm, metrization and rhythmization, rhythmical impulse, versification system

### References

Beili Dzh. [Bailey J.] *Izbrannye stat'i po russkomu literaturnomu stikhu* [Selected Essays on Russian Literary Verse]. Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., 2004.

Belyi A. *Simvolizm: Kniga statei* [Symbolism: A Book of Essays]. Moscow, Musaget Publ., 1910.

Bobrov S. P. K voprosu o podlinnom stikhotvornom razmere pushkinskikh “Pesen zapadnykh slavyan” [On the Problem of the Genuine Verse Meter of Pushkin’s “Songs of the Western Slavs”]. *Russkaia literatura*, 1964, No. 3, pp. 119–137.

Brik O. M. Ritm i sintaksis: (materialy k izucheniyu stikhotvornoj rechi) [Rhythm and Syntax: (Materials for the Study of Verse Speech)], edited with an introduction and notes by M. V. Akimova, *Slavyanskii stikh IX* [Slavic Verse IX]. A. V. Prokhorov, T. V. Skulacheva (eds.). Moscow, Rukopisnye pamyatniki drevnei Rusi Publ., 2012, pp. 501–550.

Bukhshtab B. Ya. Ob osnovakh i tipakh russkogo stikha [On the Foundations and Types of Russian Verse]. *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1973, vol. XVI, pp. 96–118.

Gasparov M. L. Stikh [Verse], *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [A Concise Literary Encyclopedia]. A. A. Surkov (ed.). Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1972, vol. 7, col. 197–198.

Gasparov M. L. Soizmerimost' [Commensurability], *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [A Concise Literary Encyclopedia]. A. A. Surkov (ed.). Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1972, vol. 7, col. 43–44.

Gasparov M. L. *Russkii stikh nachala XX veka v kommentariyakh* [The Russian Verse of the Beginning of the 20th Century in Commentaries]. 2nd enlarged edn. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2001.

Gasparov M. L. A. N. Kolmogorov v russkom stikhovedenii [A. N. Kolmogorov in Russian Verse Theory]. M. L. Gasparov, *Izbrannye trudy* [Selected Works], Moscow, Yazyki slavyanskoj kul'tury Publ., vol. IV, pp. 503–513.

Zhinkin N. I. *Znaki i sistema yazyka* [Signs and the System of Language], *Zeichen und System der Sprache: Veröffentlichung des 1. Internationalen Symposions "Zeichen und System der Sprache" vom 28.9. bis 2.10.1959 in Erfurt* [Signs and the System of Language: Proceedings of the 1st International Symposium "Signs and the System of Language", 28.9–2.10.1959, Erfurt]. Berlin: Akademie-Verlag, 1961, vol. I, pp. 159–174. (Schriften zur Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung [Publications on Phonetics, Linguistics, and Communication Theory]; Nr. 3).

Zhirmunskii V. M. *Kompozitsiya liricheskikh stikhotvorenii* [The Composition of Lyric Poems]. Petersburg, Opyoz Publ., 1921.

Zhirmunskii V. M. *Vvedenie v metriku: Teoriya stikha* [Introduction to Metrics: Verse Theory]. Leningrad, Academia Publ., 1925. (Voprosy poetiki; VI).

Ilyusin A. A. *Russkoe stikhoslozhenie* [Russian Versification]. Moscow. Vysshaya shkola Publ., 1988.

Kenigsberg M. M. *Iz stikhologicheskikh etyudov: 1. Analiz ponyatiya "stikh"* [From Poetological Studies: 1. Analysis of the Concept of "Verse", 1923]. Introduction and notes by M. I. Shapir, *Philologica*, 1994, vol. 1, No. 1/2, pp. 149–185.

Kolmogorov A. N. *K izucheniyu ritmiki Mayakovskogo* [On the Study of Mayakovsky's Rhythm]. *Voprosy yazykoznaviya*, 1963, no. 4, pp. 64–71.

Lotman M. Yu. *Russkii stikh: osnovnye razmery, vkhodyashchie v evropeiskii metricheskiy fond* [Russian Verse: The Main Meters from the European Metrical Repertory]. *Słowiańska metryka porównawcza. VI: Europejskie wcorce metryczne w literaturach słowiańskich* [Comparative Slavic Metrics. VI: European Meters in Slavic Literatures]. L. Pszczołowska, D. Urbańska (eds.). Warszawa, Instytut Badań Literackich Publ., 1995, pp. 259–339.

Lotman M. Yu. *O sistemakh stikhoslozheniya (preimushchestvenno na materiale estonskogo i russkogo stikha)* [On Systems of Versification (Primarily with Examples from Russian and Estonian Poetry)]. *Trudy po znakovym sistemam* [Sign Systems Studies], 1998, vol. 26, pp. 201–255.

Lotman M. Yu. *Stanovlenie antichnykh razmerov v russkom stikhe: aspekty kognitivnoi metriki* [The Formation of Classical Greco-Roman Meters in Russian Versification: Aspects of Cognitive Metrics]. *Russian Text (19th Century) and Antiquity / Russkii tekst (19 vek) i antichnost'*. K. Kroó, P. Torop (eds.). Budapest, L'Harmattan Publ., 2008, pp. 24–53, 392.

Lotman Yu. M. *Lektsii po struktural'noi poetike, vyp. 1 (Vvedenie, teoriya stikha)* [Lectures on Structural Poetics, vol. 1 (Introduction; Verse Theory)]. Tartu, The University of Tartu Press, 1964. (Trudy po znakovym sistemam [Sign Systems Studies]; 1).

Lotman Yu. M. *Struktura khudozhestvennogo teksta* [The Structure of the Artistic Text], Moscow, Iskusstvo Publ., 1970.

Lotman Yu. M. *Analiz poeticheskogo teksta: Struktura stikha* [Analysis of the Poetic Text: The Structure of Verse]. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1972.

Lyapin S. E., Pil'shchikov I. A. *O trudakh Miroslava Chervenki po teorii i istorii stikha: (K vykhodu pervogo russkogo izdaniya ego rabot)* [On the Works of Miroslav Červenka in the Fields of Theory and History of Verse (On the Occasion of the First Russian

Edition of his Selected Articles)]. *Izvestiya Rossiiskoi Akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, 2013, vol. 72, No. 3, pp. 53–65.

MLK 1919 — The Archive of the Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences (Moscow). F. 20. Ed. khr. 2.II: Minutes from the Meetings of the Moscow Linguistic Circle in 1919.

Pil'shchikov I. A., Starostin A. S. Problemy avtomatizatsii bazovykh protsedur ritmiko-sintaksicheskogo analiza sillabo-tonicheskikh tekstov' [Problems in Automation of Basic Procedures Involved in Rhythmic and Syntactic Analysis of Syllabo-Tonic Texts]. *Natsional'nyi korpus russkogo yazyka 2006–2008: Novye rezul'taty i perspektivy*. V. A. Plungian (ed.). St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ, 2009, pp. 298–315.

Pil'shchikov I. A., Starostin A. S. Problema avtomaticheskogo raspoznavaniia metra: sillabotnika, dol'nik, taktovik' [The Problem of Automated Verse Recognition: the Syllabic-Accentual Verse, Dol'nik, and Taktovik]. *Otechestvennoe stikhovedenie: 100-letnie itogi i perspektivy razvitiya: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 25–27 noyabria 2010 g. Sankt-Peterburg* [Proceedings of the International Conference “100 Years of Russian Verse Studies: Results and Prospects”, 25–27 November 2010, Saint Petersburg State University]. S. I. Bogdanov, E. V. Khvorost'yanova (eds.). St. Petersburg, Filologicheskii fakul'tet SPbGU Publ., 2010, pp. 397–406.

Rudnev V. P. Istoriya russkoi metriki XIX — nachala XX vv. v svete problemy “literatura i kul'turologiya” [The History of the Russian Prosody of the 19th and Early 20th Century in the Light of the Problem “Literature and Cultural Studies”]. *Uchebnyi material po teorii literatury: Literaturnyi protsess i razvitie russkoi kul'tury XVIII–XX vv.* [Study Material on Literary Theory: The Literary Process and the Evolution of Russian Culture from 18th to 20th Century]. T. M. Kotnyukh (ed.). Tallinn, Eduard Vilde Tallinn Pedagogical Institute Publ., 1982, pp. 91–93.

Rudnev V. P. Stikh i kul'tura [Verse and Culture]. *Tynyanovskii sbornik: Vtorые Tynyanovskie chteniya* [Tynyanov Collection: Second Tynyanov Readings]. M. O. Chudakova (ed.). Riga: Zinātne, pp. 227–239.

Rudnev V. P. *Slovar' kul'tury XX veka* [A Dictionary of 20th-Century Culture]. Moscow, Agraf Publ..

Rudnev P. A. Metricheskie repertuar A. Bloka [A. Blok's Metrical Repertoire]. *Blokovskii sbornik. II: Trudy Vtoroi nauchnoi konferentsii, posvyashchennoi izucheniyu zhizni i tvorchestva A. A. Bloka* [Blok Collection. II: Proceedings of the Second Academic Conference Devoted to the Study of the Life and Work of A. A. Blok]. Z. G. Mints (ed.). Tartu, The University of Tartu Press, pp. 218–267.

Skulacheva T. V. Metody opredeleniya metra v neklassicheskom stikhe [Methods of Meter Identification in Non-Classical Verse]. *Izvestiya Rossiiskoi Akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, 2012, vol. 71, no. 2, pp. 45–54.

Tomashevskii B. V. *Russkoe stikhoslozhenie: Metrika* [Russian Versification: Metrics], Petrograd, Academia Publ., 1923. (Voprosy poetiki; II).

Tomashevskii B. V. *O stikhe: Stat'i* [On Verse: Essays]. Leningrad, Priboi Publ., 1929.

Tynyanov Yu. N. *Problema stikhotvornogo yazyka* [The Problem of Verse Language]. Leningrad, Academia Publ., 1924. (Voprosy poetiki; V).

Tynyanov Yu. N. O kompozitsii “Evgeniya Onegina” [On the Architectonics of “Evgenii Onegin”, 1921–1922]. Tynyanov Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Ed. by E. A. Toddes, A. P. Chudakov, M. O. Chudakova. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 52–77.

Kholshevnikov V. E. *Mysl', vooruzhennaya rifmami: Poeticheskaya antologiya po istorii russkogo stikha* [A Thought Armed with Rhymes: A Poetic Anthology on the History of Russian Verse]. 2nd rev. edn. Leningad, Leningad University Press, 1987.

Shapir M. I. Metrum et rhythmus sub specie semioticae. *Daugava*, 1990, no. 10, pp. 63–87.

Shapir M. I. “Versus” vs “prosa”: prostranstvo-vremya poeticheskogo teksta [“Versus” vs “prosa”: Space-Time of the Poetic Text]. *Philologica*, 1995, vol. 2, no. 3/4, pp. 7–47.

Shapir M. I. O predelakh dliny stikha v verlibre: (D. A. Prigov i drugie)’ [On the Maximum Length of a Line in Vers Libre: (D. A. Prigov and Others)]. *Philologica*, 1999/2000, vol. 6, no. 14/16, pp. 117–137.

Shapir M. I. *Universum versus: jazyk — stix — smysl v russkoj poezii XVIII–XX vekov* [Universum versus: Language — Verse — Meaning in Russian Poetry of the 18th, 19th and 20th Centuries], book 1. Moscow, Yazyki russkoi kul’tury Publ. (Philologica russica et speculativa; I).

Shapir M. I. Chto on dlya menya znachil [What He Meant to Me]. *Večer pamyati Mikhaila Leonovicha Gasparova: Sbornik materialov* [An Evening Dedicated to the Memory of Mikhail Leonovich Gasparov: A Collection of Materials]. I. Yu. Belyakova (ed.). Moscow, Marina Tsvetaeva Memorial Apartment Museum Publ., 2007, pp. 52–62.

Yaglom I. M. *Matematicheskie struktury i matematicheskoe modelirovanie* [Mathematical Structures and Mathematical Modelling]. Moscow, Sovetskoe radio Publ..

Yakobson [Jakobson] R. O. Briusovskaya stikhologiya i nauka o stikhe [Briusov’s Versology and the Study of Verse]. *Akademicheskii tsentr Narkomprosa. Nauchnye izvestiya* [The Scientific Bulletin of the Academic Center of the People’s Commissariat for Education]. Moscow, GIZ Publ., vol. 2: Filosofiya. Literatura. Iskusstvo [Philosophy. Literature. Art], pp. 222–240.

Yakobson [Jakobson] R. O. *O cheshskom stikhe preimushchestvenno v sopostavlenii s russkim* [On the Czech Verse Primarily in Comparison with the Russian Verse]. Berlin, Popyaz — MLK Punt., 1923. (Sborniki po teorii poeticheskogo yazyka; V).

Bailey J. The Accentual Verse of Majakovskij’s Razgovor s finanspektorom o poëzii. *Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Taranovsky*. R. Jakobson, C. H. Van Schooneveld, D. S. Worth (eds.). The Hague; Paris, Mouton, 1973, pp. 25–31.

Červenka M. Rhythmical Impulse: Notes and Commentaries. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1984, vol. 14, pp. 23–53.

Dobritsyn A. Rhythmic entropy as a measure of rhythmic diversity: (The example of the Russian iambic tetrameter). *Studia Metrica et Poetica*, 2016, vol. 3, no. 1, pp. 33–52.

Erlich V. *Russian Formalism: History — Doctrine*, 2nd rev. edn. The Hague: Mouton, 1965.

Halle M. Žirmunskij’s Theory of Verse: A Review Article. *The Slavic and East European Journal*, 1968, vol. 12, no. 2, pp. 213–218.

Jakobson R. K popisu Máchova verše [Toward a Description of Mácha's Verse]. *Tor-so a tajemství Máchova díla: Sborník pojednání Pražského lingvistického kroužku* [Fragments and Secrets of Mácha's Work: A Collection of Essays from the Prague Linguistic Circle]. J. Mukařovský (ed.). Praha, Fr. Borový Publ., 1938, pp. 207–278.

Jakobson R. Toward a Description of Mácha's Verse, trans. P. and W. Steiner. Jakobson R. *Selected Writings*. The Hague; Paris; New York: Mouton, 1979, vol. V: On Verse, Its Masters and Explorers, pp. 433–485.

Klenin E. M. L. Gasparov and the Definition of Verse. *The Slavic and East European Journal*, 2008, vol. 52, no. 2, pp. 208–222.

Lotman M. Metre: The Unknown. *Frontiers in Comparative Metrics: in memoriam Mikhail Gasparov: Conference abstracts, November 21–23, 2008, Tallinn and Tartu, Estonia*. M. Lotman, M.-K. Lotman (eds.). Tallinn: Tallinn University Press, 2008, pp. 32–34.

Pilshchikov I. Zasedanie Moskovskogo lingvisticheskogo kruzha 1 iyunia 1919 goda i zarozhdenie stikhovedcheskikh kontseptsii O. Brika, B. Tomashevskogo i R. Jakobsona [The Meeting of the Moscow Linguistic Circle on June 1, 1919, and the Genesis of the Prosodic Theories of Osip Brik, Boris Tomashevsky and Roman Jakobson]. *Revue des études slaves*, 2017, t. LXXXVIII, no. 1/2, pp. 45–69

Pilshchikov I., Starostin A. Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter. *Current Trends in Metrical Analysis*. C. Küper (ed.). Bern; Berlin; [etc.]: Peter Lang, 2011, pp. 133–140. (Littera: Studies in Language and Literature; Vol. 2).

Pilščikov I., Starostin A. Reconnaissance automatique des mètres des vers russes: une approche statistique sur corpus [Automated Recognition of Russian Verse Meters: A Statistical and Corpus-Based Approach], trans. É. Delente. *Langages*, 2015, no. 199, pp. 89–105.

Rudy S. Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics. *Sound, Sign and Meaning: Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle*. L. Matejka (ed.). Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1976, pp. 477–520. (Michigan Slavic Contributions; №6).

**Петр Плехач, Роберт Колар**  
*Институт чешской литературы АН ЧР*  
(Чехия, Прага)  
*plechac@ucl.cas.cz*  
*kolar@ucl.cas.cz*

## **ТОЧНЫЕ МЕТОДЫ В ЧЕШСКОМ СТИХОВЕДАНИИ\***

В статье рассматриваются возможности использования точных методов и вычислительной техники в теории стиха. Прежде всего анализируется система кодирования слогов в стихе, созданная Кветой Сгалловой в 1960-х гг. Затем описывается алгоритм определения метра чешского силлабо-тонического стиха, разработанный авторами данной статьи в период с 2010 по 2013 гг. в Институте чешской литературы АН ЧР. В отличие от подхода Кв. Сгалловой, сочетающего ручную и машинную обработку данных, новая модель основана на автоматическом анализе, проводимом при помощи компьютерной программы. Новый подход включает фонетический, морфологический и метрический компоненты. После осуществления фонетической транскрипции, морфологического аннотирования и лемматизации, стихи сегментируются на слоги, которые в свою очередь аннотируются с точки зрения 1) ударности / безударности, 2) положения в слове (начальное / прочие), 3) долготы их вершины (долгие / краткие), 4) у первичных предлогов с точки зрения односложности / многосложности, 5) предшествует ли слогу синтаксический раздел. На следующем этапе анализа генерируются все возможные метрические схемы, состоящие из символов для обозначения сильных и слабых мест стиха S и W, которым могут соответствовать стихи с данным количеством слогов, причем каждый символ соответствует одному слогу. Допустимость комбинаций определена так, что 1) после S может следовать только W, 2) после W, находящегося в начале схемы, может следовать только S, 3) посередине и в конце схемы разрешается совместное появление только двух W. При итоговом определении метра каждому положению в каждой полученной схеме присуждается числовая

---

\* Данное исследование проводилось при поддержке Агентства грантов Чешской Республики (грант № P406/11/1825), а также при поддержке, направленной на долговременное концептуальное развитие исследовательского учреждения 68378068. В статье описан алгоритм, в соответствии с которым в 2012 г. был аннотирован Корпус чешского стиха (<http://versologie.cz>). Актуальная версия алгоритма представлена в цитируемой статье П. Плехача [Plecháč 2016].

величина, соответствующая степени метричности его реализации слогом с данными параметрами. На основании этих величин вычисляется степень метричности отдельных метров.

*Ключевые слова:* стихосложение, языковой корпус, обработка естественного языка, чешская поэзия, корпус стиха.

... я перед нею не учитель, а ученик.

М. Л. Гаспаров

В качестве эпиграфа к настоящей статье мы выбрали цитату из письма М. Л. Гаспарова Квете Сгалловой (от 7.11.1971, цитируется из архива Кв. С.), в котором известный ученый восхищается тогдашними экспериментами чешских стиховедов по созданию вероятностной модели стиха [Červenka, Sgallová 1967: 105–120]. Цитата, заметим, до сих пор приводящая в смущение адресата письма, не только обнаруживает традиционные связи между русской и чешской теориями стиха, но также отражает занимаемое Кветой Сгалловой положение в (чешском) стиховедении.

Квета Сгаллова занималась, прежде всего, чешским стихом XIX века и рифмой, ее имя неразрывно связано с именем Мирослава Червенки, с которым они вместе написали целый ряд работ [см. библиографию Кветы Сгалловой: Sgallová 2015]. Нам бы хотелось подробнее остановиться на ее монографии «Чешский декламационный стих в литературе национального Возрождения», опубликованной в шестидесятых годах прошлого века [Sgallová 1967].

Для нас будет важен не столько материал исследования, т. е. чешский декламационный стих эпохи национального Возрождения, сколько тот факт, что анализ стиха был проведен с использованием перфокарт и перфорационной машины. Работа с перфокартами требовала переосмысления некоторых традиционных категорий, использовавшихся при описании чешского стиха.

Кв. Сгаллова начинает анализ со слога (наблюдая за ударением и долготой), затем переходит к словоразделу, междутактовому разделу, разделу между предложениями, к разновидностям рифмы (бедная / богатая, смежная / перекрестная / кольцевая и проч.). Полученные данные исследовательница использовала далее при анализе объема стиха (тексты изосиллабические и гетеросиллабические; проанализировав частотность отдельных стихов гетеросиллабического текста, можно определить преобладающий размер), соотношения стиха и предложения, ритма стиха, соотношения рифмы и строфы. Систематизированный материал давал возможность затронуть и другие проблемы, например, частотность слов с точки зрения их длины в отдельных типах стихов, соотношение кратких и долгих слогов и их распределение в стихе, статистические данные о соотношении стиха и предложения и их частей [Sgallová 1967: 42].

Рассмотрим способ кодирования отдельных слогов с точки зрения ударности / безударности. Кв. Сгаллова различает в стихе сильные и слабые места, при чем на сильное место, по ее мнению, может приходиться слог с основным,

второстепенным или «окказиональным» ударением („dodaný přízvuk“ в чешской терминологии). Слабое место может быть реализовано безударным слогом или слогом с «подавленным» ударением („potlačený přízvuk“).

Исследовательница осознавала проблематичность некоторых категорий, например, она чувствовала необходимость объяснить, почему работает с категорией второстепенного ударения, отвергнутой новейшим чешским структуральным стиховедением. Кв. Сгаллова допускала, что речь идет об ударении, которое, не являясь фонетической характеристикой слога, возникает под влиянием метра. Именно метрическая норма определяет то, на каком слоге в слове находится второстепенное ударение. В хорейческом стихе, например, основное ударение в пятисложном слове падает на первый слог, второстепенное ударение — на третий или, возможно, и на пятый слог. В дактилическом стихе основное ударение находится на первом слоге, а второстепенное — на четвертом. Мирослав Червенка полагал введение категории второстепенного ударения «недостаточно обоснованным [...]», особенно в том случае, когда при определении этой категории носителем второстепенного ударения оказывается безударный (т. е. находящийся не в начале слова) слог в ритмически выделенной позиции. Использование таким образом понимаемого второстепенного ударения при определении ритмического импульса, формирующим элементом которого второстепенное ударение является, приводит к логической ошибке *petitio principii*: второстепенное ударение, таким образом, участвует в создании ритмического импульса, будучи одновременно само созданным этим импульсом (*ex definitione* второстепенного ударения как характеристики безударного слога в ритмически выделенной позиции, а также *ex definitione* ритмически выделенной позиции как слога в стихе, на котором благодаря ритмическому импульсу ожидается наличие ударения)» [Červenka 1968: 352].

Другими вспомогательными категориями являются категории «окказионального» и «подавленного» ударения. В обоих случаях речь идет о трансакцентуации, которая, по мнению Кв. Сгалловой, возможна, «если первый слог в слове или такте (у косвенных падежей с предлогом) под влиянием непосредственно предшествующего подчеркнуто ударенного слога оказывается безударным, а ударение с него переходит на второй слог в слове или такте» [Sgallová 1967: 49]. Здесь, как и в случае со второстепенным ударением, решающим фактором для осуществления трансакцентуации является метр.

Большую проблему для Кв. Сгалловой представляли собой односложные слова — как при определении их ударности / безударности, так и при их включении в такты. Кв. Сгаллова различает четыре группы односложных слов: 1) проклитики, никогда не несущие основного ударения, 2) потенциальные проклитики, способные нести основное ударение в случае их особой выделенности, 3) проклитики и энклитики, способные нести основное ударение, если за ними следует слово из первой, второй или третьей группы, 4) односложные слова, несущие основное ударение. Односложные слова кодировались на основании их отнесенности к той или иной группе, занимаемого ими положения в стихе (сильное или слабое место),

и в зависимости от того, предшествовало ли им или следовало ли за ними другое односложное слово (которое, в свою очередь, также соотносилось с одной из названных четырех групп). Однако приведенную замысловатую классификацию односложных слов, предложенную Кв. Сгалловой, М. Червенка в ранее упомянутой рецензии рассматривает как пережиток «тщетного стремления», поскольку ударность односложных слов невозможно установить априори, она определяется конкретным контекстом [Červenka 1968: 352].

Об ударности односложных слов в чешском стихе высказался решительно (хотя, по мнению Кв. Сгалловой, в отношении анализа ритма стиха неверно) И. Левый, который в своих расчетах все односложные слова относит к безударным, обосновывая решение так: «Чешские односложные слова имеют, преимущественно, потенциальное ударение, т. е. могут быть ударными или безударными в зависимости от ритмического контекста или от смыслового или фразового ударения. Слова из очень ограниченной и спорной группы являются обыкновенно безударными: *ho, mi, ti, si, mu, mě, tě, se, jsem, li, bych*. Однако и эти односложные слова в стихе могут стать метрически сильным слогом [...]. И наоборот, семантически важные односложные слова могут находиться в безударной позиции [...]. Таким образом, практически любое односложное слово может оказаться в арсисе и тесисе, поэтому для наших целей нет необходимости различать между обоими типами» [Levý 1964: 183]. Ключевым принципом чешского стиха для И. Левого является запрет трансакцентуации многосложных слов [Levý 1964: 183].

В последующие годы Кв. Сгаллова не развивала намеченные ею в диссертации методы по разным причинам. Это было связано, с одной стороны, с поворотом к созданию вероятностной модели чешского стиха, с другой стороны, с внешними обстоятельствами: после 1968 года, преследуемая на работе по политическим причинам, Кв. Сгаллова была вынуждена уйти из Карлова университета и работать не по специальности (библиотекарем). В свободное время она продолжала заниматься стиховедением, была активным членом международной команды, занимавшейся сравнительной славянской метрикой (под руководством Л. Пшчоловской, позднее М. Червенки), однако эта деятельность не касалась развития точных методов. После изменения политической ситуации в 1989 году Кв. Сгаллова официально вернулась к работе по специальности, сотрудничала с Мирославом Червенкой и Петром Кайзером при создании электронной базы данных чешских метров XIX века, т. н. «Тезауруса чешских метров» („Thesaurus českých meter 1795–1825“, [www.ucl.cas.cz](http://www.ucl.cas.cz)). Материал обрабатывался вручную, результаты вводились в компьютер; созданная таким образом простая база данных дает возможность поиска по нескольким предоставляемым на выбор критериям (автор, стихотворение, год, метр, строфическая схема, жанр). Тезаурус содержит все стихотворные произведения, написанные в период с 1795 по 1825 год, что составляет около восьми тысяч записей.

Таким образом, начиная несколько лет назад заниматься чешским стихом XIX века, мы находились в очень выгодном положении. Более того, у нас имелся доступ к электронной библиотеке чешской поэзии XIX века („Česká elektronická

knihovna — Poezie 19. a počátku 20. století“, www.ucl.cas.cz), содержащей около 1700 наименований, т.е. примерно 2,5 миллиона стихов. Обработка подобного количества материала при наших скромных силах требовала радикального шага, а именно попытки автоматического анализа метра. Важным начальным импульсом для нас послужили работы Игоря Пильщикова и Анатолия Старостина, посвященные той же проблематике [Pilschikov, Starostin 2011].

Наше начинание существенно облегчалось не только исследованиями выдающихся предшественников, но и сознанием того, что сходные темы успешно разрабатывались за границей, лучшими техническими условиями (возможности вычислительной техники шестидесятых лет не выдерживают сравнения с современными) и развитием теории стиха (американская генеративная метрика, предложенные М. Червенкой генеративные правила чешского силлабо-тонического стиха [Červenka 2006] и их пересмотр, осуществленный П. Плехачем [Plecháč 2012]).

Некоторые из используемых нами методов хотелось бы представить ниже; мы сосредоточимся на алгоритме определения метра чешских силлабо-тонических хорей и ямба (прочие размеры оставим в стороне, чтобы не усложнять настоящее изложение).

Нашим принципиальным отличием от хода работы Кв. Сгалловой, которая отдельные параметры стиха кодировала вручную, является использование компьютера для автоматического аннотирования метра стиха.

### Модель 3<sup>1</sup>

На первом этапе программа осуществляет фонологическую транскрипцию отдельных стихов. На сегментальном уровне для метрического анализа являются существенными прежде всего фонемы, формирующие вершину слога ( $\sigma$ ), то есть гласные [a][e][i][o][u][a:][e:][i:][o:][u:], дифтонги [ou][au][eu] и слогообразующие согласные [r][l][m][n][s][z][ʃ][ʒ]. Поскольку чешская орфография основывается преимущественно на фонологическом принципе, распознавание гласных и слогообразующих согласных в словах исконно чешского происхождения не представляет собой большого труда; гласные репрезентируются единичными графемами; слогообразующие согласные хотя и репрезентируются теми же графемами, что и неслогообразующие пары (например, *spadl* ‘упал’ =  $\sigma\sigma$  [spa-dl], но *spal* ‘спал’ =  $\sigma$  [spa]), однако контекст употребления всегда однозначно определяет качество фонем. Исключения составляют графемы *a*, *e*, *o*, за которыми следует графема *u*. В чешском языке этими биграммami могут замещаться как двусложные фонемные секвенции [au][eu][ou], так и односложные дифтонги [au][eu][ou] (например, *použit* ‘использовать’ =  $\sigma\sigma\sigma$  [po-u-zi:t], но *pouze* ‘только’ =  $\sigma\sigma$  [rou-ze]). Нам не удалось

<sup>1</sup> В значительно упрощенной степени *Модель 3* была нами представлена на конференции «Ян Мукаржовский сегодня. Традиции и перспективы чешского структурализма» („Jan Mukařovský dnes. Tradice a perspektiva českého strukturalismu“), состоявшейся в Праге 14.–15.11.2011 [сборник по итогам конференции находится в печати].

найти надежный алгоритм для их различения, поэтому пришлось вручную транскрибировать все слова, в которых встречаются приведенные биграммы. Иные проблемы возникают при транскрипции иностранных и заимствованных слов. Например, в соответствии с правилами, действующими для слов исконно чешского происхождения, имя собственное *Shakespeare* аннотировалось бы  $\sigma\sigma\sigma\sigma$  [zha-ke-spre-a-re], а не  $\sigma\sigma$  [fej-k-spi:r]. Иностранные слова, отобранные на основании появления в них отсутствующих в чешском языке графем (например, *ä*, *l* и проч.) и / или непривычных для чешского языка комбинаций графем (например, *ea*), также аннотировались вручную.

Фонологическую транскрипцию дополняет морфологическая разметка, за которую мы приносим благодарность коллегам из Института чешского национального корпуса Карлова университета и из Института теоретической и компьютерной лингвистики Карлова университета. Как будет показано в дальнейшем, для метрического анализа на морфологическом уровне оказываются важными данные об употреблении предлогов и о том, к каким частям речи (самостоятельным или служебным) относятся односложные слова.

Также в нашем подходе важным этапом является кодирование слогов с точки зрения их ударности / безударности. В соответствии с просодическими правилами, предложенными М. Червенкой [Červenka 2006], а также с правилами, созданными чешскими фонетистами для автоматического синтеза чешской речи (т. н. „Text to Speech“ или „TTS“) [Palková 2004], у каждого многосложного слова мы полагаем наличие ударения на первом слоге. В отличие от Кв. Сгалловой мы не работаем с категориями второстепенного ударения, «окказионального» ударения, «подавленного» ударения, различаем слоги только в зависимости от ударности / безударности.

Перед нами также возник вопрос о классификации односложных слов. Было решено все односложные слова, выраженные самостоятельными частями речи, аннотировать как ударные. Слог после предлога аннотируется как безударный (т. е. предлог «берет на себя» потенциальное ударение). В дальнейшем нам бы хотелось ввести точные и проверенные на практике правила, используемые в уже упомянутом синтезе „TTS“. Отметим коротко, что в соответствии с этими правилами односложное слово образует такт только в конечной позиции (т. е. в позиции перед синтаксическим разделом; это не касается нескольких слов, приводимых в особом перечне), в начальной же и срединной позициях оно примыкает к последующему или предыдущему такту. Ситуация усложняется, если рядом оказывается несколько односложных слов; в этом случае также различаются начальная и срединная позиции, оказываются важными количество односложных слов и величина такта, предшествующего данному ряду слов.

На этом этапе отдельные стихи в корпусе сегментируются на слоги, которые затем аннотируются с точки зрения 1) ударности / безударности, 2) положения в слове (начальное / прочие), 3) долготы их вершины (долгие: [a:] [e:] [i:] [o:] [u:] [ou] [au] [eu] / краткие: [a] [e] [i] [o] [u] [r] [l] [m] [n] [s] [z] [ʃ] [z]), 4) у предлогов также с точки зрения односложности / многосложности, 5) предшествует ли слогу синтаксический

раздел (синтаксический раздел на данной стадии работы устанавливается приблизительно).

В практических целях обозначим порядок следования слогов с помощью цифрового индекса  $i$ , который будет задавать порядок следования данного слога в стихе, и  $j$ , который будет задавать порядок следования данного стиха в стихотворении. Тогда стихотворение, состоящее из  $n$  стихов, каждый из которых содержит  $m$  слогов<sup>2</sup>, можно схематизировать следующим образом:

	$i=1$	$i=2$	$i=3$	...	$i=m$
$j=1$	$\sigma_{1;1}$	$\sigma_{2;1}$	$\sigma_{3;1}$	...	$\sigma_{m;1}$
$j=2$	$\sigma_{1;2}$	$\sigma_{2;2}$	$\sigma_{3;2}$	...	$\sigma_{m;2}$
$j=3$	$\sigma_{1;3}$	$\sigma_{2;3}$	$\sigma_{3;3}$	...	$\sigma_{m;3}$
...	...	...	...	...	...
$j=n$	$\sigma_{1;n}$	$\sigma_{2;n}$	$\sigma_{3;n}$	...	$\sigma_{m;n}$

Приведенное выше аннотирование отдельных слогов в последствии задается в переменных, обозначенных нами следующим образом: (1)  $\sigma_{ij}^{(AKC)}$ , приобретающая значение 1 для ударного слога, 0 для безударного слога, (2)  $\sigma_{ij}^{(INI)}$ , приобретающая значение 1 для слога в начале слова, 0 для слога не в начале слова, (3)  $\sigma_{ij}^{(KVANT)}$ , приобретающая значение 1 для долгого слога, 0 для краткого слога, (4)  $\sigma_{ij}^{(PREP)}$ , приобретающая значение 1 для односложного производного предлога, 0 для прочих слогов, (5)  $\sigma_{ij}^{(SYNT)}$ , приобретающая значение 1 для слога после синтаксического раздела, 0 для слога, неprecedуемого синтаксическим разделом.

Например, первые четыре стиха из первой песни поэмы «Май» Карела Гинекса Махи —

Byl pozdní večer — první máj —  
 večerní máj — byl lásky čas.  
 Hrdliččin zval ku lásce hlas,  
 kde borový zaváněl háj.

— могут быть размечены следующим образом:

		$i=1$	$i=2$	$i=3$	$i=4$	$i=5$	$i=6$	$i=7$	$i=8$
$j=1$		<b>Byl</b>	<b>poz</b>	<b>dní</b>	<b>ve</b>	<b>čer</b>	<b>prv</b>	<b>ní</b>	<b>máj</b>
		$\sigma_{1;1}$	$\sigma_{2;1}$	$\sigma_{3;1}$	$\sigma_{4;1}$	$\sigma_{5;1}$	$\sigma_{6;1}$	$\sigma_{7;1}$	$\sigma_{8;1}$
	AKC	0	1	0	1	0	1	0	1
	SYNT	1	0	0	0	0	1	0	0
	INI	1	1	0	1	0	1	0	1
	PREP	0	0	0	0	0	0	0	0
	KVANT	0	0	1	0	0	0	1	1

<sup>2</sup>

В данный момент остановимся только на текстах, состоящих из равносложных стихов. Для текстов со стихами из разного количества слогов следовало бы определить  $m$  как зависимую переменную от  $j(m)$ , что бы излишне проблематизировало настоящее изложение.

j=2		<b>ve</b>	<b>čer</b>	<b>ní</b>	<b>máj</b>	<b>byl</b>	<b>lás</b>	<b>ky</b>	<b>čas</b>
		$\sigma_{1;2}$	$\sigma_{2;2}$	$\sigma_{3;2}$	$\sigma_{4;2}$	$\sigma_{5;2}$	$\sigma_{6;2}$	$\sigma_{7;2}$	$\sigma_{8;2}$
	AKC	1	0	0	1	0	1	0	1
	SYNT	1	0	0	0	1	0	0	0
	INI	1	0	0	1	1	1	0	1
	PREP	0	0	0	0	0	0	0	0
	KVANT	0	0	1	1	0	1	0	0
j=3		<b>hrd</b>	<b>lič</b>	<b>čin</b>	<b>zval</b>	<b>ku</b>	<b>lás</b>	<b>ce</b>	<b>hlas</b>
		$\sigma_{1;3}$	$\sigma_{2;3}$	$\sigma_{3;3}$	$\sigma_{4;3}$	$\sigma_{5;3}$	$\sigma_{6;3}$	$\sigma_{7;3}$	$\sigma_{8;3}$
	AKC	1	0	0	1	1	0	0	1
	SYNT	1	0	0	0	0	0	0	0
	INI	1	0	0	1	1	0	0	1
	PREP	0	0	0	0	1	0	0	0
	KVANT	0	0	0	0	0	1	0	0
j=4		<b>kde</b>	<b>bo</b>	<b>ro</b>	<b>vý</b>	<b>za</b>	<b>vá</b>	<b>něl</b>	<b>háj</b>
		$\sigma_{1;4}$	$\sigma_{2;4}$	$\sigma_{3;4}$	$\sigma_{4;4}$	$\sigma_{5;4}$	$\sigma_{6;4}$	$\sigma_{7;4}$	$\sigma_{8;4}$
	AKC	0	1	0	0	1	0	0	1
	SYNT	1	0	0	0	0	0	0	0
	INI	1	1	0	0	1	0	0	1
	KVANT	0	0	0	1	0	1	0	1

На следующем этапе программа генерирует все возможные метрические схемы (цепочки символов S (сильное место) и W (слабое место)), которым могут соответствовать стихи с данным количеством слогов, причем каждый символ соответствует одному слогу. Допустимость комбинаций определена так, что 1) после S может следовать только W, 2) после W, находящегося в начале схемы, может следовать только S, 3) посередине и в конце схемы разрешается совместное появление только двух W. Общая схема, таким образом, приобретает вид (W)SW(W)SW(W) ... S(W)(W) [ср.: Červenka 1999: 2–3].

Количество генерируемых схем растет в геометрической прогрессии по мере увеличения длины стиха. Если для четырехсложного стиха существует только четыре мыслимые комбинации символов (SWSW; WSWS; SWWS; WSWW), то для анализируемого восьмисложного стиха К. Г. Махи их насчитывается уже двенадцать, а, например, для шестнадцатисложного стиха таких комбинаций оказывается 114. Поэтому здесь мы ограничимся наблюдением над двумя наиболее распространенными размерами: восьмисложными ямбом со схемой WSWSWSWS и хореем со схемой SWSWSWSW.

Предпосылкой для алгоритма распознавания метра является то, что S-позиции первоначально реализуются ударными слогами, а W-позиции — безударными. Безударная реализация S-позиции рассматривается как явление, которое, не содействуя

созданию метра, отнюдь не мешает этому процессу. Ударная реализация W-позиции рассматривается как нарушение метра. Исключения составляют первые две позиции (WS) в ямбе, а также S-позиция в конце ямбической и хорейческой схемы, ударные и безударные реализации которой рассматриваются в качестве конституирующих метр [ср.: Červenka 2006]. С целью отразить указанные предпосылки мы присуждаем каждому слогу величину  $M_{ij}$ , характеризующую степень метричности:

- 1) слог конституирует метр ( $S_{ij} \rightarrow \sigma_{ij(AKC)} = 1$ ;  $W_{ij} \rightarrow \sigma_{ij(AKC)} = 0$  и указанные исключения):  $M_{ij} = 1$ ;
- 2) слог не конституирует метр, но не нарушает его ( $S_{ij} \rightarrow \sigma_{ij(AKC)} = 0$ ):  $M_{ij} = 0,5$ ;
- 3) слог нарушает метр ( $W_{ij} \rightarrow \sigma_{ij(AKC)} = 1$ ):  $M_{ij} = 0$ .

Степень неметричности ударного слога на W-позиции можно далее классифицировать в зависимости от контекста, в котором слог находится. Здесь различаются:

- 1) случай, когда последующей S-позиции соответствует ударный слог ( $\sigma_{i+1j(AKC)} = 1$ );
- 2) после данной W-позиции следует словораздел ( $\sigma_{i+1j(INI)} = 1$ );
- 3) ударение падает на предлог ( $\sigma_{ij(PREP)} = 1$ );
- 4) последующей S-позиции соответствует долгий слог ( $\sigma_{i+1j(KVANT)} = 1$ );
- 5) предшествующей S-позиции соответствует ударный слог ( $\sigma_{i-1j(AKC)} = 1$ );
- 6) данной W-позиции предшествует синтаксический раздел ( $\sigma_{ij(SYNT)} = 1$ );
- 7) данной W-позиции предшествует словораздел ( $\sigma_{ij(INI)} = 1$ ).

В свою очередь это мы пытаемся отразить присуждением каждому слогу величины  $N_{ij}$  ( $0,1 \geq N_{ij} \geq 1$ ), которая показывает степень неметричности (с ее ростом величина  $N_{ij}$  падает; если метр не был нарушен, то  $N_{ij} = 1$ ). Выше приведенному пункту 1), например, соответствует  $N_{ij} = 1$ , пункту 2) отвечает интервал  $\langle 0,65; 0,85 \rangle$  (конкретная величина  $N_{ij}$  зависит от контекста), пункту 6) при отсутствии контекста (1–4) соответствует  $N_{ij} = 0,25$  (эти величины были установлены на основании предварительной статистической обработки целого корпуса; ср. П. Плехач «Принципы чешского стиха» 2012, неопубликованная кандидатская диссертация).

Индекс метричности стиха ( $\omega_j$ ) был высчитан как среднее арифметическое  $M_{ij}$  отдельных слогов, умноженное на произведение отдельных  $N_{ij}$ :

$$\omega_j = \frac{\sum_{i=1}^m M_{i,j} \cdot \prod_{i=1}^n N_{i,j}}{m}$$

Среднее арифметическое определяет степень стабильности ритма и его сопротивляемость неметрическим конфигурациям, сила которых выражается произведением величин  $N_{ij}$ .

Индекс метричности стихотворения ( $\Omega$ ) был высчитан как среднее арифметическое отдельных  $\omega_j$ , следовательно:

$$\Omega = \sum_{j=1}^n \frac{\sum_{i=1}^m M_{i,j} \cdot \prod_{i=1}^n N_{i,j}}{m \cdot n}$$

В помещаемой ниже таблице приводятся величины, полученные указанным способом для анализируемого четверостишия К. Г. Махи. Наибольшая величина  $\Omega$  является решающей для метрической интерпретации; в данном случае программа успешно аннотирует отрывок как ямб.<sup>3</sup>

		<i>i</i> =1	<i>i</i> =2	<i>i</i> =3	<i>i</i> =4	<i>i</i> =5	<i>i</i> =6	<i>i</i> =7	<i>i</i> =8	
<i>j</i> =1		<b>Byl</b>	<b>poz</b>	<b>dní</b>	<b>ve</b>	<b>čer</b>	<b>prv</b>	<b>ní</b>	<b>máj</b>	
	Ямб	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	$\omega_1 = 1$
	Mi;1	1	1	1	1	1	1	1	1	
	Ni;1	1	1	1	1	1	1	1	1	
	Хорей	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	$\omega_1 = 0,0001$
	Mi;1	0,5	0	0,5	0	0,5	0	0,5	0	
	Ni;1	1	0,3	1	0,1	1	0,15	1	0,1	
<i>j</i> =2		<b>ve</b>	<b>čer</b>	<b>ní</b>	<b>máj</b>	<b>byl</b>	<b>lás</b>	<b>ky</b>	<b>čas</b>	
	Ямб	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	$\omega_2 = 1$
	Mi;2	1	1	1	1	1	1	1	1	
	Ni;2	1	1	1	1	1	1	1	1	
	Хорей	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	$\omega_2 = 0,0071$
	Mi;2	1	1	0,5	0	0,5	0	0,5	0	
	Ni;2	1	1	1	0,65	1	0,25	1	0,1	
<i>j</i> =3		<b>hrd</b>	<b>lič</b>	<b>čin</b>	<b>zval</b>	<b>ku</b>	<b>lás</b>	<b>ce</b>	<b>hlas</b>	
	Ямб	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	$\omega_3 = 0,6094$
	Mi;3	1	1	1	1	0	0,5	1	1	
	Ni;3	1	1	1	1	0,75	1	1	1	
	Хорей	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	$\omega_3 = 0,0625$
	Mi;3	1	1	0,5	0	1	1	0,5	0	
	Ni;3	1	1	1	1	1	1	1	0,1	

<sup>3</sup> Автоматическое метрическое аннотирование происходит при выполнении нескольких условий: (1)  $\Omega > 0,8$ , (2) средняя величина  $\omega_j$  ни в одной из строф не оказывается ниже 0,6, (3)  $\omega_j$  ни одного из стихов не ниже 0,1, (4) средняя величина  $\omega_j$ , определенная особенно для стихов, состоящих из одинакового количества слогов, не ниже 0,7, (5) вариационный коэффициент  $\omega_j$  не выше 30%. При несоблюдении некоторого из этих условий программа требует вмешательства пользователя, предлагая при этом наиболее подходящее решение (например, при нарушении условия (2) или условия (4) подсказывается не только первоначальная метрическая интерпретация, но и интерпретация на основе самостоятельной обработки отдельных строф или на основе самостоятельной обработки неравносложных стихов). В случае цитируемых нерегулярных ямбов Махи с нарушенным условием (1), пользователю было бы необходимо подтвердить метрическую разметку.

Продолжение табл.

		<b>kde</b>	<b>bo</b>	<b>ro</b>	<b>vý</b>	<b>za</b>	<b>vá</b>	<b>něl</b>	<b>háj</b>	
j=4	Ямб	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	$\omega_4 = 0,1125$
	Mi;4	1	1	1	0,5	0	0,5	1	1	
	Ni;4	1	1	1	1	0,15	1	1	1	
	Хорей	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	<i>S</i>	<i>W</i>	$\omega_4 = 0,0125$
	Mi;4	0,5	0	0,5	0,5	1	1	0,5	0	
	Ni;4	1	0,25	1	1	1	1	1	0,1	
							<b>ЯМБ:</b>			$\Omega = 0,6805$
							<b>ХОРЕЙ:</b>			$\Omega = 0,0206$

В настоящее время работа над программой находится на стадии завершения. В конце 2012 года планируется запуск программы, полученные результаты будут затем в виде открытой и бесплатной базы данных доступны всем интересующимся.

Мы бы хотели продолжить работу и в дальнейшем, включить в программу (а потом в базу данных) чешский квантитативный стих, рифму, строфику. Благодаря помощи коллег из Института чешского национального корпуса Карлова университета и из Института теоретической и вычислительной лингвистики Карлова университета мы располагаем лемматизированным и морфологически размеченным корпусом, который предоставляет возможность для самых разнообразных «морфометрических» разборов. Если в будущем удастся получить синтаксическую разметку, то у нас будет иметься все необходимое для лингвистики стиха.

*Перевод с чешского Е. Маленинкой*

## Литература

- Červenka M. Kapitoly o českém verši. Praha: Karolinum, 2006. 284 s.
- Červenka M. Statistický obraz verše v deklamovávnce // Česká literatura, č. 3, roč. XVI, 1968. S. 351–355.
- Červenka M. Z večerní školy versologie IV. Daktyl. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999. 104 s.
- Červenka M., Sgallová K. On a probabilistic model of the Czech Verse // Prague Studies in Mathematical Linguistics 2. Prague: Academia, 1967. Pp. 105–120.
- Česká elektronická knihovna — Poezie 19. a počátku 20. století. Ústav pro českou literaturu. Praha, 2005. [Электронный ресурс]. URL: www.ucl.cas.cz
- Levý J. Matematický a experimentální rozbor verše // Česká literatura, č. 3, roč. XII, 1964. S. 181–213.
- Palková Z. The set of phonetic rules as a basis for the prosodic component of an automatic TTS synthesis in Czech // Phonetica Pragensia X. Praha: Karolinum, 2004. Pp. 33–46.
- Pilschikov I., Starostin A. Automated analysis of poetic texts and the problem of verse meter // Current Trends in Metrical Analysis. Bern: Peter Lang, 2011. Pp. 133–140.
- Plecháč P. Miroslav Červenka a generativní model metrické normy českého sylabotického verše // Česká literatura, č. 3, roč. LX, 2012. S. 398–408.

*Plecháč P.* Czech Verse Processing System KVĚTA: Phonetic and Metrical Components // *Glottotheory* 7/2, 2016. Pp. 159–174. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.degruyter.com/view/j/plot.2016.7.issue-2/plot-2016-0013/plot-2016-0013.xml>

*Sgallová K.* Český deklamační verš v obrozenské literatuře. Praha: Univerzita Karlova, 1967. 136 s.

*Sgallová K.* O českém verši. Karolinum: Praha 2015. 436 s.

*Thesaurus českých meter 1795–1825.* [Электронный ресурс]. URL: [www.ucl.cas.cz](http://www.ucl.cas.cz)

***Petr Plecháč, Robert Kolár***

*Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences*

*(Czech Republic, Prague)*

*plechac@ucl.cas.cz*

*kolar@ucl.cas.cz*

## **FORMAL METHODS IN CZECH THEORY OF VERSE**

The paper deals with possibilities of using exact methods and computer technology in verse theory. First we present the system for encoding syllable properties proposed by Květa Sgallová (1960s). Then we describe an algorithm for metre recognition of Czech accentual-syllabic verse, which we have been developing from 2010 to 2013 at the Institute of Czech Literature, Czech Academy of Sciences. Compared to model of Sgallová, which was a combination of manual and computational processing, the new model relies entirely on automatic processing done by the computer program. It consists of several components: phonetic, morphological, metrical. After the phonetic transcription, POS tagging, and lemmatization are done, particular lines are segmented into syllables and these are further annotated according to (1) prominence (stressed/unstressed), (2) position within a word (initial/other), (3) nucleus length (long/short), (4) whether it is a monosyllabic preposition proper, (5) whether it is preceded by a syntactic break. Next all the metrical patterns consisting of S-positions (strong) and W-positions (weak) are generated according to following conditions: (1) each S/W symbol corresponds to one syllable of a line, (2) no S is followed by another S-position, (3) W at the beginning of a pattern is not followed by another W-position, (3) no more than two W-positions occur in a row. Meter recognition is based on assigning each position of each of the generated patterns a numerical weights corresponding to the degree of metricality of its realization by a syllable with given features. The degree of metricality of particular metres is then calculated basing on these values.

*Key words:* versification, corpus linguistics, natural language processing, Czech poetry, verse corpora

## References

- Červenka M. *Kapitoly o českém verši* [Chapters on Czech Verse]. Praha: Karolinum, 2006. 284 p. (In Czech.)
- Červenka M. Statistický obraz verše v deklamovávnce [Statistics on Czech Declamatory Verse]. *Česká literatura* [Czech Literature], č. 3, roč. XVI, 1968. P. 351–355. (In Czech.)
- Červenka M. *Z večerní školy versologie IV. Daktyl* [From the Night School of Verse Studies IV. Dactyl]. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1999. 104 p. (In Czech.)
- Červenka M., Sgallová K. On a probabilistic model of the Czech Verse. *Prague Studies in Mathematical Linguistics 2*. Prague: Academia, 1967. P. 105–120. (In Engl.)
- Česká elektronická knihovna — Poezie 19. a počátku 20. století [Czech Electronic Library — Poetry of the 19th and the Beginning of the 20th Century]. *Ústav pro českou literaturu*. Praha, 2005. Available at: [www.ucl.cas.cz](http://www.ucl.cas.cz). (In Czech.)
- Levý J. Matematický a experimentální rozbor verše [Mathematical and Experimental Analysis of a Verse]. *Česká literatura* [Czech Literature], č. 3, roč. XII, 1964. P. 181–213. (In Czech.)
- Palková Z. The set of phonetic rules as a basis for the prosodic component of an automatic TTS synthesis in Czech. *Phonetica Pragensia X*. Praha: Karolinum, 2004. P. 33–46. (In Engl.)
- Pilschikov I., Starostin A. Automated analysis of poetic texts and the problem of verse meter. *Current Trends in Metrical Analysis*. Bern: Peter Lang, 2011. P. 133–140. (In Engl.)
- Plecháč P. Miroslav Červenka a generativní model metrické normy českého sylabotónického verše [Miroslav Červenka and the Generative Model of a Metrical Norm of a Czech Accentual Syllabic Verse]. *Česká literatura* [Czech Literature], č. 3, roč. LX, 2012. P. 398–408. (In Czech.)
- Plecháč P. Czech Verse Processing System KVĚTA: Phonetic and Metrical Components. *Glottology 7/2*, 2016. P. 159–174. Available at: <https://www.degruyter.com/view/j/plot.2016.7.issue-2/plot-2016-0013/plot-2016-0013.xml>. (In Engl.)
- Sgallová K. *Český deklamační verš v obrozenské literatuře* [The Czech Declamatory Verse in the Literature of National Revival]. Praha: Univerzita Karlova, 1967. 136 p. (In Czech.)
- Sgallová K. *O českém verši* [On Czech Verse]. Praha: Karolinum, 2015. 436 p. (In Czech.)
- Thesaurus českých meter 1795–1825* [Thesaurus of Czech Metres 1795–1825]. Available at: [www.ucl.cas.cz](http://www.ucl.cas.cz). (In Czech.)

*Marina Tarlinskaja*  
*University of Washington*  
*(USA, Seattle)*  
*marinat@uw.edu*

## SHAKESPEARE IN “ARDEN OF FFAVERSHAM”: VERSIFICATION ANALYSIS

The essay deals with versification analysis used for attribution. The analysis has been applied to Renaissance plays written in iambic pentameter. The twelve tests used in the research are illustrated by the data of Shakespeare’s canon. The main object of analysis described in the essay is an anonymous Elizabethan tragedy “Arden of Faversham”. The central part of the play, Scenes 4–8, seems to have been written by Shakespeare, while Scenes 1–3 and 9–18 have been composed by a different playwright of an older generation. This could have been Marlowe, Kyd or, more likely, an unknown author whose plays may have been lost.

*Key words:* stressing, meter, syllable, syntactic links and breaks, rhythmical italics, Shakespeare, Marlowe, Kyd.

### **1.1. “Arden of Faversham”: short history of research**

“Arden of Faversham” (the original spelling “Arden of Feversham”) is an Elizabethan play of contested authorship. It was entered into the Stationers’ Register on April 3 1592 and printed anonymously in quarto (Q1) later that same year, then again in 1599 (Q2), and 1633 (Q3). The problem of “Arden of Faversham” is particularly tantalizing because it is such a great play, composed by somebody who knew how to write for the stage. “Arden of Faversham” is a so-called domestic tragedy, “a bold experiment in portraying the passions of ordinary Englishmen in the setting of contemporary society and in a language appropriate to the characters and theme” [Wine 1973, lxxiii]. Its plot is based on real and relatively recent history: the murder of Thomas Arden, a successful middle-aged businessman in Tudor England by his young well-born wife Alice and her low-born lover Mosby (the class distinctions between the “high-born” and “low-born” are emphasized many times in the play). After several botched attempts on his life by hired assassins Arden was murdered in his own home. Alice and Mosby who enthusiastically participated in the carnage became the chief suspects. They were put on trial, convicted of the murder and gruesomely executed, as were their accomplices. The story was

considered important enough to be included into Holinshed's "Chronicles". The murder was still so recent and so horrible that it might have been in the living memory among the author's older acquaintances and his public. The tragedy had been in the theater repertoire through the XX<sup>th</sup> c., and the theme of "Arden must die" was invoked many times in different genres.

The authorship of the play has long been questionable. Arthur F. Kinney in Chapter 4 of the collection "Shakespeare, Computers, and the Mystery of Authorship" [Kinney 2009, 78–99] gives a detailed historical overview of the play's suggested authorship. It had mostly been attributed to Thomas Kyd, Christopher Marlowe and William Shakespeare, solely or in collaboration. "Arden of Faversham" had been traditionally included into Shakespeare's Apocrypha. The title pages, as was often the case at that time, do not indicate performance or company. Jackson [2014, Introduction] reminds us that in 1770 the Faversham antiquarian Edward Jacob claimed for the first time that Shakespeare had written the play, and that Algernon Charles Swinburne and the critics George Saintsbury, Charles Knight and Nicolaus Delius felt that Shakespeare had been the author of "Arden". These impressions were mostly grounded on the artistic skills of the playwright and on some circumstantial connections with Shakespeare. For example, Lord Chamberlain's Men, the theater company with whom Shakespeare performed and for whom he wrote, staged the play at least once that we know of. The play's first publisher, Edward White, also published an edition of Shakespeare and Peel's "Titus Andronicus". And Shakespeare's mother's maiden name was Arden. Marlowe has been suggested as a possible author of the play because the strong passions of the personages and the lack of a virtuous hero are in line with Marlowe's dramatic practice. Another plausible candidate has been Thomas Kyd: Fleay, Crawford, Boas, and Sykes attributed "Arden" to Kyd, and Erne stops short of recognizing Kyd as its sole author (see the bibliographical information in the list of "Literature" below). Crawford included "Arden of Faversham" into his Kyd concordance. In 2008 Brian Vickers reported in the "Times Literary Supplement" that his computer analysis, based on recurring collocations indicates Thomas Kyd as the sole author of "Arden".

Marion B. Smith [Smith 1940] in her study of Marlowe's imagery was struck by the resemblance of "Arden's" images to those of early Shakespeare's Chronicles. MacDonald P. Jackson, in his numerous works dedicated to "Arden" since 1963 [Jackson 1963, 1993, 2006a, 2006b, 2014] has been comparing Shakespeare's imagery (also lexicon and morphology) with certain episodes of "Arden", particularly in the famous "quarrel scene," Sc. 8. Jackson also finds Shakespearean features in Scenes 3 and 4 (cf. Michael's soliloquies in Sc. 3 and 4). Arthur Kinney did a statistical analysis of the vocabulary frequency, and attributed "Arden of Faversham" to two co-authors [Kinney 2009]. Kinney attributed to Shakespeare Sc. 4–9 while the rest is, in his view, either by a still unknown playwright or, less possibly, by Marlowe, and even less possibly, by Kyd. Tarlinskaja [2014, Chapters 3–4] with the help of versification analysis attributed to Shakespeare Scenes 4–8, and the rest of the play, hesitantly, to Kyd. In this essay I continue my research of the play's versification.

**1.2.** Here are, in a nutshell, some **principles of versification analysis**.

All English Renaissance plays are composed mostly as metrical texts: iambic pentameter. An iambic pentameter text consists of ten- or eleven-syllable verse lines where predominantly unstressed and predominantly stressed syllables alternate. The scheme of the meter can be deduced from the text: the syllables that tend to be unstressed occupy syllabic positions called “weak” (W) and syllables that tend to be stressed fall on syllabic positions termed “strong” (S). Thus, the scheme of the iambic pentameter is W S W S W S W S W S. Here is a rare line whose stressing fully complies with the meter and whose word-boundaries coincide with the feet boundaries of the metrical scheme: “Who then | shall grace, | or who | improve | the Soil” (Pope, “Moral Essays. Epistle IV”). However, actual iambic lines frequently deviate from the “ideal” metrical scheme: English metrical canon allows stresses on W and omitted stresses on S, sometimes next to each other; for example: “And the pale Ghosts start at the Flash of Day” (Pope, “The Rape of the Lock”, 5.52). This line contains extra-metrical stresses on syllabic positions 3 and 5 and two missing stresses on S, on positions 2 and 6.

The line “And the pale Ghosts | start at the Flash | of Day” contains ten “dictionary” words but only three metrical words (separated in the example by vertical bars). What is a “metrical word”? Metrical words contain a “dictionary” word or their groups whose stress falls on a metrically strong syllabic position. Other dictionary words in the group cling to the stress on S. Thus, Pope’s line contains only three metrical words, because only three stresses fall on strong metrical positions, 4, 8 and 10. M. L. Gasparov [Gasparov 1974, 93] introduced the concept of “metrical words,” and it turned out particularly useful for English versification with its liberal metrical licenses and plethora of monosyllables, both stressed and unstressed. Notice that a potentially stressed monosyllable on W is drawn into the metrical word with its stress on S; thus, in Shakespeare’s line “And dig | deep trenches | in thy beauty’s | field” (*Son.* 2.2) the potentially stressed monosyllable “deep” is drawn into the metrical word “deep trenches”: the syllable “tren-“ falls on S. Why do we use the concept of “potential” stress? Because in declamation a stressed monosyllable on W may weaken or lose its stress.

**1.2.1.** Here a question arises: how do we **stress monosyllables** in verse, words such as *deep, kill, glass, but, if, he*? The system of stressing in English verse was worked out in my book of 1976, Chapters 2, 3 [Tarlinskaja 1976]. Monosyllables have no sense-differentiating word stress as do polysyllabic words (as in a *PREsent-to preSENT*), and may gain or lose sentence accentuation almost at random — almost at random, but not quite. Some classes of monosyllables in connected speech are stressed more often than others. So, in order to work out a consistent and somewhat formalized approach to the material, I, following V. M. Zhirmunsky [Жирмунский 1925] conventionally divided monosyllables into three categories: predominantly stressed (lexical words, such as nouns, verbs (*talk, grab*), adjectives, numerals and adverbs), predominantly unstressed (grammatical words, such as articles, prepositions and conjunctions), and ambivalent, sometimes stressed and at other times unstressed (such as personal, demonstrative and possessive pronouns). Personal pronouns, for example, are considered always unstressed on

W positions, while on S positions they are considered unstressed if they are adjacent to their syntactic partner, and stressed if they are separated from the syntactic partner by a phrase. Compare the two examples: "My glass shall not persuade me I am old" vs. "That I in thy abundance am sufficed" (*Son.* 22.11 and 37.11). In the first line the pronoun *I* is considered unstressed (*I*, the subject, is adjacent to its predicate *am old*) and in the second — stressed: the subject *I* is separated from its predicate *am sufficed* by a phrase *in thy abundance*. Emphasis is taken into consideration only if it is overtly expressed in the text, for example, by obvious contrast, as in Donne's line "Makes me her medal, and makes HER love ME" rather than "...and MAKES her LOVE me<sup>4</sup>". The variant "MAKES her LOVE me" would be possible in prose, but in his verse line Donne emphasizes the opposing pronouns "her" and "me" by placing them on S syllabic positions, 8 and 10. This is the third line of Donne's "Elegy X, The Dream", in which pronouns *I*, *she*, *her*, *me* are opposed throughout the poem:

IMAGE of her whom I love, more than she,  
Whose fair impression in my faithful heart  
Makes me her medal, and makes her love me,  
As kings do coins, to which their stamps impart...

If variants of a natural oral rendition of a verse line are possible, we select the one that is closer to the meter [Tarlinskaja 2004].

This approach to stressing monosyllables in verse might be considered too "formal", but it gives scholars a linguistically justifiable uniform approach to the material, so that their results can be compared and discussed.

### 1.3. **Stressing** is the first **parameter** of our **versification analysis**.

I reiterate, that we differentiate between an abstract scheme, the meter, and actual stressed and unstressed syllables in each line of the poetic text, cf. [Halle and Keyser 1971]. By comparing actual lines, one after another, with the metrical scheme we establish which syllables or their strings deviate from the abstract scheme. In the line "And the pale Ghosts start at the Flash of Day" stressing of four syllables deviates from the metrical scheme. A line complying with the scheme might sound something like "And ghosts emerge on dark and foggy days". Thus, on a work sheet divided into 11 columns we mark stresses on W and unstressed syllables on S as we go along, from line to line, to the end of the text. Stressing on each syllabic position, W or S (1, 2, 3, 4, 5, 6...) of each poetic text is calculated as percent from the total number of lines. Stressing is conventionally tabulated for even (S) and odd (W) positions separately. The ensuing strings of numbers are traditionally called the **stress profile** of the text. Stressing on S (2, 4, 6, 8, 10) is particularly significant for periodization and attribution. As I have shown earlier [Tarlinskaja 1976, 1987, 2014; 2017], the minimum of midline stressing (a "dip" in the diagrams) fell in Elizabethan plays on the sixth syllabic position, but after 1600 it shifted to position eight. A "dip" on 6 often accompanied symmetrical syntactic and rhythmical structures of lines. Here are examples from early Shakespeare:

<sup>4</sup> Syllables in capitals are stressed

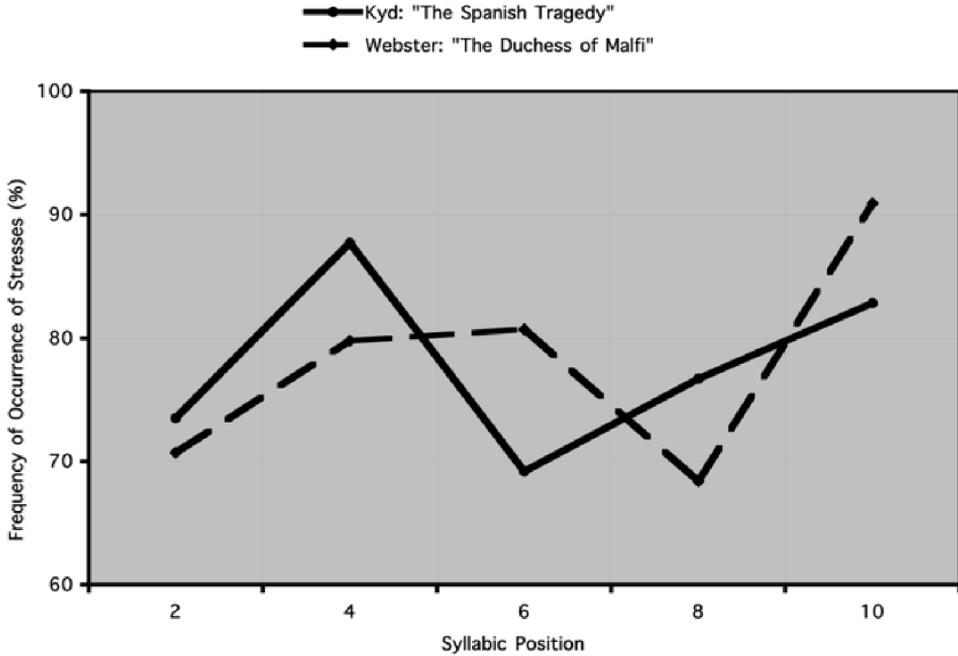


Figure 1: Evolution of Stressing in Early and Late Renaissance Plays

The caterpillars of the commonwealth  
 To dim the glory, and to stain the track  
 The heavy accent of my moving tongue  
 And let the spiders that suck up thy venom  
 (Shakespeare, "Richard II", 3.3.66, 5.1.47, 5.5.7, 2.3.105)

The "dip" on 8 accompanied the asymmetrical rhythm of Jacobean texts. Losses of stress on syllable 8 sometimes co-occur with a loss of stress on syllable 4. Here are examples of stressing patterns in Ford's tragedy "The Broken Heart" (the word *reckoning* in line 2.3.150 is disyllabic):

I tell 'e, you grow wanton in my sufferance  
 I laugh at my own confidence; my sorrows  
 To live so, that our reckoning may fall even  
 Stars fall but in the grossness of our sight  
 (Ford, "The Broken Heart", 2.3.108, 119, 150, 156)

As opposed to Elizabethan and early Jacobean plays, the contrast in stressing of S positions decreased in time: instead of a "peak" on position 4 and a "dip" on 6 or 8 in earlier dramas, Caroline playwrights smoothed out the difference between even syllables 2–4–6–8.

**1.4. The next parameter of analysis is phrasal stressing**

Unstressed grammatical monosyllables (*the, to, and, is*) tend to cling to the following or the preceding stressed lexical word, something like "the CHILD, GIVE me, to GIVE it". Potentially stressed lexical monosyllables on W may also cling, even if their stress is not reduced: "start WARS; to TALK thus". The linguists call clinging grammatical monosyllables "clitics," and the whole group of words is called a "phonetic word" or a "clitic group". Let us, for convenience, call clinging lexical monosyllables that fall on position W in verse also "clitics": they are drawn into the metrical word with a stress on S. Here are some examples (stressed syllables on S are again in capitals):

When to the SESSions | of sweet Silent | THOUGHT (*Son.* 30.1)  
 ReSEMBLing | STRONG youth | in his MIDdle | AGE (*Son.* 7.6)

The first line contains a metrical word with a potentially stressed adjective *sweet* preceding a stress on S; the metrical word is "*of sweet Silent*". In the second line, the metrical word with a potentially stressed noun on W is "STRONG youth". The noun *youth* follows a stressed syllable on S. The first type of phrase, as in *sweet Sil*ent is called a proclitic phrase, the second phrase, *STRONG youth* is called an enclitic phrase. In English verse there are many stressed monosyllables that occur on W syllabic positions. We need to differentiate them from stressed monosyllables that fall on S: otherwise a verse line may fall apart or become prose. Here is the first line from *Sonnet* 113: "Since I left you mine eye is in my mind". In prose, it might be analyzed "Since I LEFT you", but in an iambic line we divide the line into four metrical words: "Since I | left YOU | mine EYE | is in my MIND. The poet placed *I* and *you* on S; in this way he gave us a clue that the pronouns are contrasted and need to be emphasized. Some syntactic patterns of enclitic phrases, e.g., subject--predicate clearly tend to be used for expressiveness:

Even as the AXE falls, if I be not faithful  
 (Shakespeare, "Henry VIII", 2.1.61)  
 The beaten ROCK bleeds, till this night is done  
 (Beaumont and Fletcher, "The Maid's Tragedy", 1.2.225)

Enclitic phrases are less frequent than proclitic. Enclitics create a syncopated rhythm enhanced by a frequent syntactic break after the phrase. The syncopated rhythm of enclitics disrupts the iambic flow of verse more drastically than do proclitics. Enclitic phrases therefore are more frequent in the looser iambs of the Jacobean dramas than in earlier, Elizabethan poetry; cf. Oras about enclitics at the end of the line in [Oras, 1953].

Phonetically, enclitic phrases also contain addresses, both monosyllabic and disyllabic:

Remember THAT, Pawn! — May a fearful barrenness...  
 (Middleton, "A Game at Chess", 3.1.237)  
 We are not SAFE, Clarence, we are not safe  
 (Shakespeare, "Richard III", 1.1.70)

**1.5. Word boundaries and syntactic breaks**

The next two parameters of versification analysis are the placement of word boundaries and of the most frequent syntactic breaks after syllables 2–10 (or 2–11) between adjacent metrical words and adjacent lines. There are many nuances of syntactic cohesion between adjacent words, but to simplify the statistical analysis I differentiate only three. The strongest link occurs, for example, between a modifier and the modified noun, or a verb and a direct object (the strong link is designated [ / ], e.g., “a living / Death / I bear” (Pope, “The Rape of The Lock”, 5.61). A medium link (which is also a medium break) occurs, for example, between a subject and a predicate, the building blocks of an English sentence, or between any two adjacent words that have no immediate syntactic link. It is designated [ // ], e.g., “What tho’ no Credit // doubting Wits // may give?” (Pope, “The Rape of The Lock”, 1.39). A strong break occurs, for example, between two sentences, or between the author’s and reported speech. It is designated [ /// ], as in “Those Eyes are made so killing — /// was his last” (Pope, “The Rape of The Lock”, 5.64). David Lake gives a more detailed classification (Lake 1975, 257, 261). In the placement of strong and medium breaks in the middle and at the end of the line I rely on syntax, not on punctuation, as it is conventional in the “Russian school of versification” [Гаспаров 1981, Tarlinskaja 1984, Гаспаров and Скулачева, 2004, Chapters 2, 7 and 8]. Ants Oras [1960] and his followers Jackson [Jackson 2012, 138–139] and Bruster [Bruster 2014] rely on punctuation and call the breaks “pauses.” “Pauses” are a factor of declamation, and we have only indirect ways

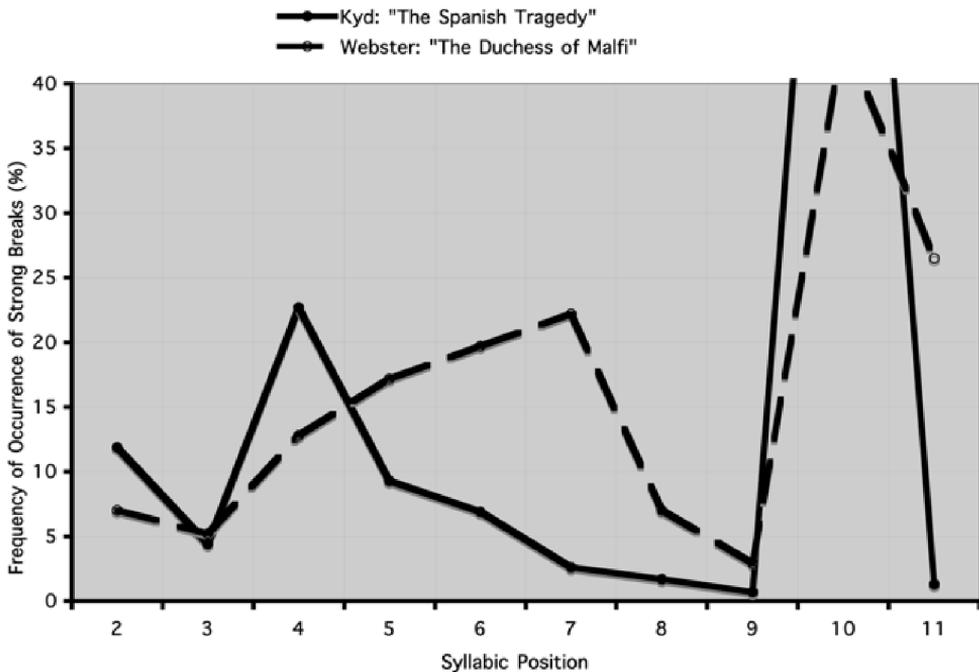


Fig. 2. Strong Breaks After Positions 2–11 in Early and Late Renaissance Plays

of guessing what style of declamation was popular in Elizabethan times [Hall 2003, Tarlinskaja 2004, 2014].

Before 1600, in Elizabethan verse, the most frequent word boundary and the most prominent syntactic break fell after syllabic position 4 (dividing the line into two half-lines 4 + 6 syllables), while after 1600, in Jacobean plays the break fell after syllable 6 and even after 7, dividing the line into 6 + 4, 7 + 3 or 7 + 4 syllables, see Fig. 2 (the data from Tarlinskaja 2014, Table B 3).

Comparing actual lines to the scheme we can also see which weak syllabic positions contain more than one syllable, and which positions, weak or strong, contain an omitted syllable. Lines where the first syllable is omitted are sometimes called "headless"; lines with an omitted syllable 5 are sometimes called "broken-backed." Jacobean playwrights, especially Webster, Middleton and Massinger, frequently filled their W positions with two (or rarely, three) syllables, e.g., "Such as my free acknowledgement that I am..." (Massinger, "A New Way to Pay Old Debts", 5.1.75): there are two syllables in position 7. A syllable can be omitted both on an even and an odd syllabic position. In the following line there is a missing syllable on position 4, marked in square brackets: "So, sirrah, [4] you may not wear a sword" ("Arden of Faversham", 1.3.10). Jacobean playwrights such as Webster, Middleton and Massinger particularly often omitted syllables on both odd and even syllabic positions. In Webster's tragicomedy "The Devil's Law Case", for example, two (and even three) unstressed syllables filling the same syllabic position concentrate on positions 1 and 5 (15.2 and 11.1 % of all lines), and the rare omitted syllables congregate on positions 1 and 6 (3.7 and 1.4 %).

Recall that the minimum of midline stressing (a "dip" in the diagrams) fell in pre-1600 plays on syllabic position 6, but after 1600 it shifted to position 8 (Fig. 2). A stressing "dip" on position 6 often accompanies symmetric grammatical and rhythmic structures of lines that have a word boundary or a syntactic break after position 5. The "dip" on 8 that accompanies asymmetrical patterns of Jacobean and Carolinian plays is more noticeable in plays that follow a strict decasyllabic model, and less obvious in dramas with a loose syllabic structure. For example, in the syllabically loose comedy by Richard Brome "The Antipodes" (1638) where all S are strongly stressed, the minimum on position 8 is 81.1 % while in the regular play by James Shirley "The Cardinal" (1641) the "dip" on 8 is quite a plunge: 67.5 %.

### 1.6. Line endings

The classification of line endings includes their syllabic, accentual and syntactic types. Syllabic types of line endings are masculine, feminine, dactylic and, very rarely, hyperdactylic. Feminine line endings always bear a stress on position 10. Masculine line endings either bear a stress on position 10, or this stress may be omitted. The unstressed syllable on position 10 may come from a polysyllabic word as in "Mean time, let this defend my loyalty" (Shakespeare, "Richard II", 1.1.67) or by a weakly stressed or unstressed monosyllable such as a preposition or a conjunction, e.g., "Of these thy compounds on such creatures as..." (Shakespeare, "Cymbeline", 1.5.20).

Feminine and dactylic endings can be simple and compound, and compound endings can contain unstressed monosyllables on position 11, or a stress on 11. Here is

an example of a “light” (unstressed) compound feminine ending: “The same, the same. Meat’s cast away upON him“. And here is a “heavy” (stressed) compound feminine ending: “Why, thou unthankful villain, dar’st thou TALK thus?” (Massinger, “A New Way to Pay Old Debts”, 1.1.43, 23)

Here is an example of a compound heavy dactylic ending:

Never a green silk quilt is there I’t’h’ HOUSE, Mother  
(Middleton, “Women, Beware Women”, 3.1.27)

Syntactically, line endings can be end-stopped or run-on. Run-on lines (enjambments) are connected to the following line by a medium or strong link.

**1.7. Four more tests: the frequency of syllabic suffixes -ed and -eth, pleonastic verb do, the disyllabic form of the suffix -ion and grammatical inversions**

The ratio of syllabic suffixes *-ed* and *-eth*, of pleonastic verb *do*, and of the disyllabic form of the suffix *-ion* has turned out to be very helpful in determining the period and authorship of a play. The disyllabic form of the suffix *-ion* is used by some playwrights from the fifteen-eighties through at least the first half of the XVII<sup>th</sup> c., as in “Whoever misses in his func-ti-on” (Massinger, “A New Way to Pay Old Debts”, 1.2.4). The Elizabethan playwrights used disyllabic *-ion* in polysyllables at the end of the line, to make the long final word even longer, and to insure an unstressed ending of the line, as in “Now thrown to rooms of black ab-jec-ti-on” (Marlowe, “Tamburlaine” Part 1, 5.2.204). The use of the disyllabic form of the suffix together with other unstressed syllables of polysyllabic words on position 10 combined with a syntactic break after almost all lines probably required a special intonation from the tragic actors. In the later, Jacobean and Carolinian plays the function of the disyllabic form of the suffix *-ion* had changed: it was used to mark the genre of tragedy and appeared both in the middle and at the end of the line. I also calculated the ratio of grammatical inversions. Their ratio, compared to Elizabethan times, has dropped in later plays. The calculations of the tests described in this section were done as their frequency per 1000 lines.

**1.8. Rhythmical italics**

An important parameter concerns cases when “deviations from the meter” emphasize the meaning of a micro-situation, as in “Swills your warm blood like wash” (Shakespeare, “Richard III”, 5.2.37), instead of something more “iambic” like “He swills your blood like wash”. In this episode from “Richard III” Henry the Earl of Richmond (the future Henry VII) is speaking to encourage his army before a decisive battle with the villainous king. The deviation on the first three syllabic positions includes an expressive

Table 1

On positions	WS(W)	Outside the italics
Nouns	19.6	<u>50.8</u>
Verbs	<u>59.5</u>	22.7
Adjectives	11.9	19.9
Adverbs	8.9	6.6
Total	494	1222

verb of action and an important direct object to the verb, the noun “blood”. The deviation emphasizes the expressiveness of Richmond’s address. I invented the term “rhythmical italics” to label adjacent accentual deviations from the meter that emphasize the meaning of a micro-situation [Tarlinskaja 2012, 65–80; Tarlinskaja 2014, Appendix A].

As seen from Table 1 above, rhythmical italics contain verbs several times more often than the same poetic text outside rhythmical italics. The table shows the proportion of verbs compared to other parts of speech in Shelley's poem "The Revolt of Islam" (in % from the four parts of speech indicated in the table). Below are examples from a poem by Shakespeare:

Shaking her wings, devouring all in vain  
Breaketh his reign and to her straight goes he  
Beating his kind embracement with her heels  
Burneth more hotly, swelling with more rage  
Claps her pale cheek till clapping makes it red

(Shakespeare, "Venus and Adonis", 56, 265, 313, 333, 468)

Rhythmical italics work not unlike onomatopoeia. They are calculated as a ratio per 1000 lines.

### 2. A concise **evolution of Shakespeare's versification style**

Before 1600 Shakespeare's stress profile showed a stressing "dip" on position 6 (from "The Comedy of Errors" 1589–90 to "Julius Caesar" 1598–99), and after a short period of vacillation (1598–1603), beginning with "Measure for Measure" (1603–1604) the "dip" firmly moved to position 8. The same happened to the major syntactic break: from fifteen-nineties to early sixteen-hundreds it fell after position 4, while in later Shakespearean plays it began to fall after position 6. Unstressed syllables of polysyllabic words on position 10 were typical of early Shakespeare, while unstressed or weakly stressed monosyllables on position 10 became particularly frequent in later Shakespeare. Compare the ratio of unstressed monosyllables on position 10 in "All's Well That Ends Well" (1604–1605) and in Shakespeare's portion in "The Two Noble Kinsmen" (1613–1614). In "All's Well That Ends Well" it is mere 0.4%, while in "The Two Noble Kinsmen" it is 8.9%: the ratio has increased more than 20 times.

The mellifluous Shakespeare never favoured enclitic phrases and heavy feminine endings. The ratio of the latter never rose above 1% of all lines, and only in the two plays collaborated with Fletcher, "Henry VIII" and "The Two Noble Kinsmen". Enclitic phrases are often followed by a syntactic break, and Shakespeare avoided this syncopated rhythm. Disyllabic suffix *-ion* was rare in later Shakespeare, while grammatical inversions and pleonastic verb *do* were very frequent, and became Shakespeare's signature features. The ratio of rhythmical italics grew from earlier to later Shakespeare: this was a learned stylistic device, and Shakespeare gradually became its master.

### 3. Now we can look at "**Arden of Faversham**".

3.1. My earlier analysis of "Arden", years ago, made me puzzle over Scene 8: its stress profile had a firm "dip" on position 6, as was characteristic of most earlier Elizabethans including Shakespeare. The imagery of Sc. 8 pointed to Shakespeare, while the rest of the play showed an equal stressing on positions 6 and 8. Scene 8, however, contains only 155 iambic pentameter lines, not enough for a conclusion based on versification analysis. The equal stressing of positions 6 and 8 in Sc. 1–7 and 9–18 was unlike most Elizabethans and early Shakespeare: Shakespeare arrived at this stressing mode around

1600 ( “Henry V”, 1598–99, “Troilus and Cressida”, 1602). I hesitantly attributed the rest of the play to later Kyd [Tarlinskaja 2014, Chapter 4].

Recently, following Arthur Kinney’s attribution [Kinney 2009], I re-analyzed “Arden of Faversham”, first, every scene separately, and next, groups of scenes that show similarity in any way. Kinney found Shakespearean features in Sc. 4–9. Scene 9 in my analysis of stressing turned out definitely not by Shakespeare: its “dip” fell on position 8, while early Shakespeare favoured a “dip” on 6. Recall that the date of the play is 1592 or possibly earlier (I think—several years earlier). I grouped the scenes in the following way: Portion 1, Sc. 1–3, Portion 2, Sc. 4–8, and Portion 3, Sc. 9–18. The results are reported below.

**3.2. “Arden of Faversham”,** according to M. L. Wine, is “reported”: a memorial reconstruction of the text by an actor who might have played a role in “Arden” [Wine 1973, Introduction, lxxxv]. Signs of memorial reconstruction are particular stage remarks (“Here enters Mosby”) and syllabic looseness of the text: disyllabic and even tri-syllabic intervals between adjacent S and missing syllables both on S and W. The tentative actor was not a poet. Let us therefore start with **syllabic structure of the portions**. Portion 3 seems the most syllabically sloppy: it contains numerous prose utterances (they often belong to the hired assassins), and some other segments are questionable: are they loose verse or prose? Below is an example of three unstressed syllables between adjacent S: “Coming into the chamber where it hangs, may die” (1.237): “-ber where it...” fill syllabic position 7. Look at the line “And makes me the first that shall adventure on him” (14.136): positions 3 and 9 both seem to contain two syllables. The words “Master” and “Mistress” are frequently monosyllabic (unless they form two syllables between adjacent S), so are the names “Arden” and “Alice”; cf. “I’ll fetch Master Arden home, and we, like friends” (14.95): “Master” is monosyllabic, but “Ah, Master Arden, you have injured me” (1.318): “Master” is disyllabic. Compare also: “Sweet Alice, he may draw thy counterfeit” (1.233) where “Alice” is disyllabic, but “To London, Alice? If thou’lt be ruled by me” (1.224): “Alice” is monosyllabic. I did not stretch the lines too much to fit them into iambic pentameter and tried to pronounce the text in the most natural way, paying attention, however, to the putatively underlying metrical scheme. The most frequent place of omitted syllables is position 1, next comes 5, the first syllable of the second hemistich, and next either 4 or 6. Here are the numbers of iambic pentameter lines with omitted syllables in the three portions of “Arden”:

Table 2

Scenes 1–3 (Portion 1)	48	per 786 lines (6.1 percent)
Scenes 4–8 (Portion 2)	17	per 395 lines (4.3 percent)
Scenes 9–18 (Portion 3)	106	per 787 lines (13.5 percent)

Portion 2 has the least and Portion 3 the most number of such lines. Here are at some examples (missing syllables are indicated in square brackets): “[1] Lime your twigs to catch this weary bird” (9.39), “Your way and mine [5] lies four mile together” (9.127), “Faith, Alice, [4] no longer than this night” (14.87), “Husband, why pause ye? [6] Why eat you not?” (1.364). Here, by the way, the missing syllable plays a semantic role: Alice has put poison into her husband’s broth, it tastes foul, he pauses and lays down his spoon.

If there was a syllable missing on position 10 (a sort of iambic tetrameter line with a feminine ending), I excluded such segments from my line count. However, in line 13.5 the clusters "stop plus sonorant" [dr] in *children* was assumed syllabic, and thus the line was counted as regular iambic pentameter of the early Elizabethan kind: "Yet will it help my wife and chil-dr-en" (13.15). The sound combinations "stop plus sonorant" such as [dr] often constituted a syllable in Early Elizabethan and sometimes even in later verse, e.g., "A hun-dr-ed and fifty thousand horse"; "Some made your wives, and some your chil-dr-en" (Marlowe, 1 "Tamburlaine", 4.3.53, 5.1.27). Sometimes no matter how you twist and turn a segment, it does not become iambic pentameter. It needs to be emphasized that we only look at segments that might be easily stretched to fit the iambic pentameter scheme, and I tried to enunciate them in the most natural way. Lines with what seems like two omitted consecutive syllables did not count, e.g., the line "Black Will and Shakebag, [6, 7] will you two" (14.88) was excluded. The discrepancy between the percent of lines with omitted syllables in Sc. 9-end compared to Sc. 1–8 and even 1–3 is considerable. What is the explanation of the syllabic looseness of Portion 3? The play, as we remember, bears signs of memorial reconstruction (Wine calls it "memorial contamination"). Whoever reproduced the text from memory probably didn't remember the end of the play well. This is the most plausible explanation. The second explanation is the contents of Portion 3: it mostly deals with the assassins plotting and acting out their attempts, and such characters, traditionally, often speak prose or verse close to prose. The third explanation might be a change of co-authors after Sc. 8.

3.3. "Arden's" scenes 1–3, and in particular Sc. 1 show signs of a more archaic style, as though composed by an older author. Only in Sc. 1 we find tri-syllabic forms of the adjective *jea-lo-us* at the end of the line: "In any case be not too jea-lo-us"; "Because my husband is so jea-lo-us"; "Yet pardon me, for love is jea-lo-us"; "Your loving husband is not jea-lo-us" ("Arden of Faversham", 1.48, 134, 212, 379), cf. with Kyd's "The Spanish Tragedy": "Ay, danger mixed with jea-lo-us despite" (1.2.56). "Arden of Faversham", in particular Scene 1, contains other old-fashioned word forms: "Gallop with Arden 'cross the o-ce-an"; That I am tied to him by mar-ri-age" (1.96, 100), cf. with numerous old-fashioned phonetic forms at the end of the line in Kyd's "The Spanish Tragedy": "Those bloody wars have spent my tre-a-sure", "For love resisted grows im-pa-ti-ent", "And in our sight thyself art gra-cio-us" but not in mid-line: "To gra-cious fortunes of my tender youth" (Kyd, "The Spanish Tragedy", 1.3.35, 2.3.119, 1.2.150, 1.1.7); cf. with numerous cases of archaic pronunciation in Marlowe's plays: "Alas, my lord, we are no sol-di-ers"; "About their oils and other bu-si-ness"; "And bring with them their bills of en-tr-y" (Marlowe, "The Jew of Malta", 1.2.51, 1.1.94, 57), to say nothing of his countless disyllabic *-ion*. What constituted a syllable in Elizabethan verse is an important problem of historical phonology, but we cannot dwell on it in more detail here.

The old-fashioned syntactic structure of the type "You cannot tell me, I have seen it, I" ("Arden of Faversham", 1.169) occurs three times in "Arden's" Scene 1: "You cannot tell me I have seen it, I" (1.169), "But, Mosby, I'll have no such picture, I" (1.244) and "Thou that wouldst see me hang, thou, Mosby, thou" (1.375), only once in Sc. 4–8: To let thee know I am no coward, I (5.25), but not a single time in Sc. 9-end, though Portion 3 is as long as Portion 1; cf. Marlowe's "I am not of the tribe of Levi,

I” (Marlowe, “The Jew of Malta”, 2.3.18). The particulars of Scene 1 may indicate the age of the first co-author: an older playwright. In Wine’s opinion, “Arden of Faversham” seems to be based on the second edition of Raphael Holinshed’s “Chronicles” (1587) rather than on its first edition of 1577. The play was published in 1592, after its entry into the Stationers’ Register on April 3 of that year. Wine argues that no part of “Arden” can be more than about three years older than the rest. But the play might have been written before the entry into the Stationers’ Register. Arthur Freeman [Freeman 1969, 71] dates “Arden” 1591 or earlier, and I agree with the earlier dating, unless Shakespeare had refurbished an earlier play, the way he did with Kyd’s “Spanish Tragedy”, Munday and Chettle’s “Sir Thomas More” and Kyd’s (or Peele’s?) “Edward III” [Tarlinskaja 2014].

**3.4. Stressing in the three portions of “Arden of Faversham”**

The stress profiles of “Arden” are a striking indication of its double authorship and the possible difference in the age of the collaborators. Table 3 and Fig. 3 display the stress profiles on S of the three portions. Portion 2, Sc. 4–8 contains a substantial “dip” on syllable 6 and a “peak” on syllable 8, while in Portion 1 stressing on 6 and 8 is almost equal, and in Portion 3 the “dip” decisively falls on syllable 8. The stress profiles of the three portions explain why my earlier results showed equal stressing on positions 6 and 8: the data indicated average numbers. A “dip” on 6 is typical of early Elizabethan verse; early Marlowe, early Shakespeare and Kyd in his three acknowledged plays all had this stress profile [Tarlinskaja 2014, Table B 1]. While Shakespeare began to develop a “dip” on syllable 8 only after 1600, Marlowe had changed already by 1592, in “Edward II”. Below are typical lines from “Arden’s” Scene 8, the famous “quarrel scene”. The prevalence of such lines creates a stress profile with a dip on syllable 6.

And dries my marrow with their watchfulness.  
 Continued trouble of my moody brain  
 Feebles my body by excess of drink  
 I left the marriage of an honest maid  
 And wrapped my credit in thy company  
 Look on me, Mosby, or I’ll kill myself;  
 Nothing shall hide me from thy stormy look.  
 The holy words that had converted me  
 (“Arden of Faversham”, 8.2–4, 88, 92, 112–13)

An alternative reason of such a stress profile might be its long soliloquy (Mosby), monologues and other lengthy utterances, as well as the general lyrical, passionate tone of the scene: such texts are usually more constrained than short and lively give-and-take

Table 3

**“Arden of Faversham”: Stresses on S Syllabic Positions (in % of all lines)**

	2	4	6	8	10	Lines
Sc. 1–3 (Portion 1)	72.1	86.6	75.7	<u>74.4</u>	90.5	786
Sc. 4–8 (Portion 2)	77.9	90.9	<u>71.8</u>	81.0	89.1	394
Sc. 9–18 (Portion 3)	75.5	87.4	78.7	<u>74.1</u>	93.1	788

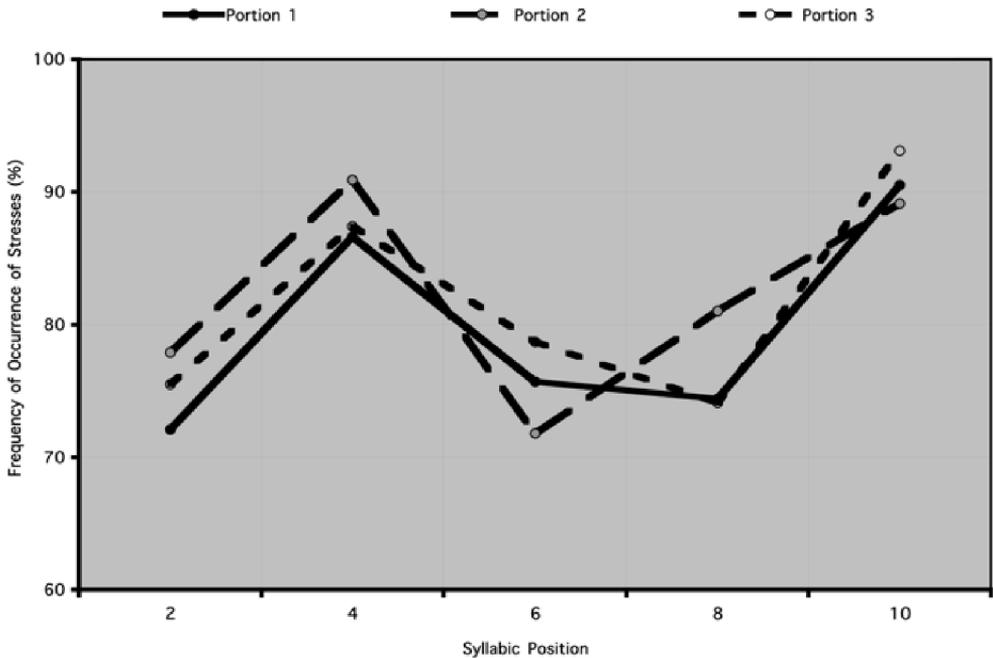


Figure 3: Stresses on Strong Syllabic Positions

exchanges, especially between lower characters [Tarlinskaja 1987, Chapter 4]. However, a different hand in Sc. 8 seems a much more plausible explanation.

Below are some typical lines from Scene 13; their prevalence creates a “dip” on syllable 8:

Why, Mosby taunts your husband with a horn  
 More than the hateful naming of the horn  
 But men of such ill spirit as yourself  
 I know my wife counsels me for the best  
 And salve his hapless quarrel if I may  
 Poor gentleman, how soon he is bewitched.  
 His friends must not be lavish in their speech  
 (“Arden of Faversham”, 13.138, 142, 146, 149, 151, 153, 155)

This could be an argument for Marlowe’s authorship of parts of the play. The stressing on position 10 in all three portions of “Arden” is higher than in Kyd’s or Marlowe’s plays. This is either an argument against their authorship, or the sign of a memorial contamination.

3.5. The ratio of enclitic phrases in Portion 1 is 54.5, in Portion 2 it is 63.8, and in the final portion 53.4. The indices of Portions 1 and 3 are very close (their mean ratio is 53.9), while Portion 2 stands out. The indices indicate an opposition between Portion 2 and the

rest of the play, suggesting two different hands. However, the numbers in Portions 1 and 3 are too high for Marlowe. In Marlowe's plays, especially in "Tamburlaine" Parts 1, 2 enclitics are particularly rare: 1 "Tamburlaine" 11.1, 2 "Tamburlaine" 14.5, cf. "Edward II" 21.9 per 1000 lines. The numerous enclitic phrases in "Arden" may result from the memorial reconstruction of the play, but they still point to two different playwrights. To my knowledge, such rhythm is not typical of early Elizabethan iambic pentameter. Here are examples of enclitic phrases from "Arden":

My saving husband HOARDS up bags of gold  
 And HUNG up in the study for himself  
 The like would I do for my Susan's sake  
 Ay, Fortunes RIGHT hand Mosbie hath forsook  
 Whose dowry would have WEIGHED down all thy wealth  
 Weigh all thy GOOD turns with this little fault  
 And let our SALT tears be his obsequies  
 Out at the BACK door, over the pile of wood  
 ("Arden of Faversham", 1.220, 239,272; 8.86, 89, 131; 14.329, 341)

**3.6. Word boundaries and strong syntactic breaks** in the three portions are distributed according to the Elizabethan trend: the major break falls after syllable 4 and there are relatively few breaks after 6: the date of composition must be around 1590, not much later. However, there is some difference between Portions 1 and 3 as opposed to Portion 2. Let us combine the data of Portions 1 and 3, Table 4, Fig. 4.

In Portion 2 the breaks are lower after syllabic positions 2, 3, 5, 6, 7 and 8 than in Portions 1 and 3 (Fig. 4): Portion 2 is syntactically smoother than the rest of the play. The number of run-on lines is higher in Portion 2 than in Portions 1 and 3, an argument for Shakespeare's authorship of Portion 2.

**3.7. "Miscellaneous"** features that might point to authorship are pleonastic do, syllabic -ed and -eth, disyllabic -ion (as in *ac-cu-sa-ti-on*), grammatical inversions, rhythmical italics, and alliterations [Tarlinskaja 2014, Table B 4]. The syllabic clusters [dr] (*hun-dr-ed*, *chil-dr-en*) in the middle of the word and polysyllabic *o-ce-an*, *mar-ri-age* or *jea-lou-sie* that prevail in Portion 1 are not tabulated. An important difference is observed in the use of syllabic -ed and -eth: 14.0 per 1000 lines in Portion 1, 18.0 in Portion 3 (their mean is 16.0) and 35.4 in Portion 2: more than twice as often as in Portions 1 and 3. The most significant difference is in the ratio of pleonastic do in Sc. 4–8, almost twice higher than in the rest of the play: 17.3, **27.8** and 13.9. We know that Shakespeare used numerous pleonastic *do* throughout his writing career, much more often than his colleagues and even later co-authors. This test points to Shakespeare's

Table 4

**"Arden of Faversham": Strong Syntactic Breaks After Positions 2, 3, 4... 11. Run-on Lines**

	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Run-ons
Portions 1, 3	9.9	9.6	<u>20.4</u>	13.2	11.4	6.3	2.0	0.9	86.6	6.1	7.3
Portion 2	6.5	5.5	<u>18.8</u>	8.3	8.0	2.5	0.8	0.8	84.4	4.8	<u>10.6</u>

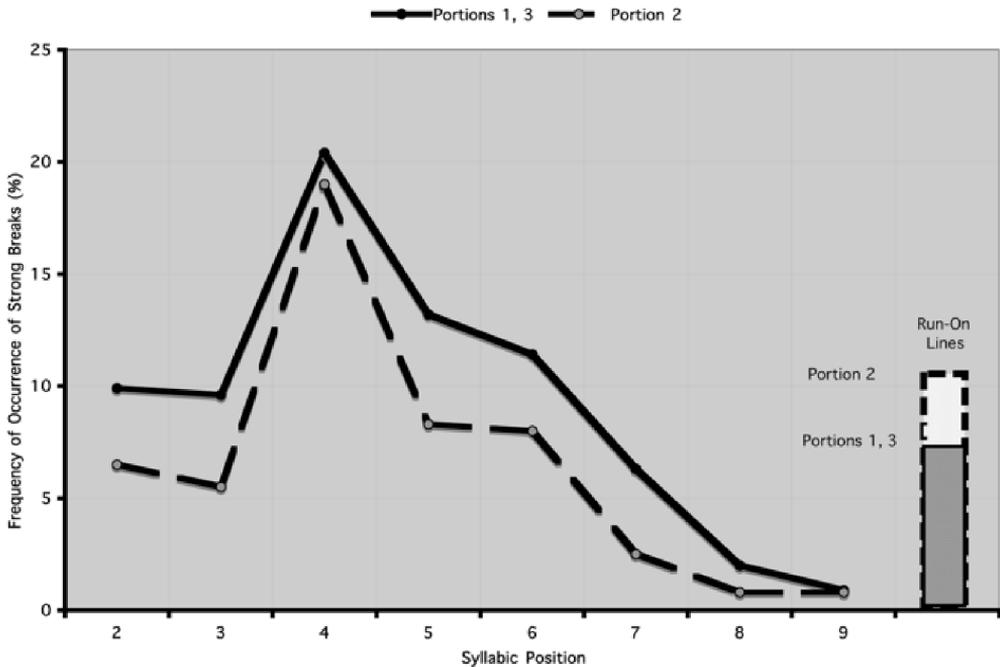


Figure 4: Strong Syntactic Breaks in "Arden's" Three Portions

hand in Portion 2. Rhythmical italics are also more frequent in Sc. 4–8. This feature might be interpreted as "Shakespearean." Here are some examples of rhythmical italics from "Arden," Portion 2:

Staring and grinning in thy gentle face (4.73)  
Knock with thy sword; perhaps the slave will hear (5.37)  
Crying aloud, 'Thou art the game we seek (6.19)  
Breaks my relenting heart in thousand pieces (8.53)

If the play is collaborative, who was the older co-author? The stress profile might point to later Marlowe (cf. "Edward II"). Kinney also sees more signs of Marlowe than of Kyd, though both seem to him unlikely. The vocabulary, in Kinney's statistics, seems to have common features with Kyd's "Soliman and Perseda". Vickers attributed "Arden" to Kyd alone [Vickers 2008]. I did versification analysis of "Arden" several times, and long ago stumbled upon some features that pointed to Kyd's "Spanish Tragedy". The exception was Sc. 8. As I see it now, "Arden's" Sc. 4–8 might be Shakespearean. Besides versification, their imagery brings to mind Shakespeare's. Similar clusters of images recur, for example, in the King's monologue of "Henry VI" Part 2 (3.1.198–222) bemoaning Humphrey Gloucester's inevitable death, and Michael's soliloquy in "Arden of Faversham", Sc. 3.191–209, bemoaning Arden: "submissive/harmless/gentle, wail/pleading, calf/lamb; wicked/remorseless/bloody; mangle/eat up, wolf/butcher/slaughterman/slaughter-house". The non-Shakespearean portions of "Arden", as my most recent

analysis has shown, share versification features with the non-Shakespearean parts of “Henry VI” Parts 2, 3. The older collaborator of “Arden” might have been either Marlowe, or Kyd, or an unknown older playwright.

#### **4. Conclusions**

Versification analysis of the officially anonymous play “Arden of Faversham” was done with the help of 12 tests. The analysis has shown that the central part of the play, Scenes 4–8, might have been written by Shakespeare, while Scenes 1–3 and 9–18 have been composed by a different playwright of an older generation. This could have been Marlowe, Kyd or, more likely, an unknown author whose plays may have been lost.

#### **References**

- Boas, Frederick Samuel. 1925. *Shakespeare and his Predecessors*. London, Murray.
- Crawford, Charles. 1903 (1906). The Authorship of Arden of Feversham. *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, XXXIX: 74–86. Reprinted in *Collectanea*, Stratford-on-Avon, p. 101–130.
- Erne, Lucas. 2001. *Beyond The Spanish Tragedy. A Study of the Works of Thomas Kyd*. Manchester and New York, : Manchester Univ. Press. P. 252.
- Fleay, Frederick Gard. 1891. *A Bibliographica; Chronicle of the English Drama, 1559–1642*. London, Reeves and Turne. Volume 2.
- Freeman, Thomas. *Thomas Kyd. Facts and Problems*. Oxford: Clarendon. 1967, p. 200.
- Gasparov, M. L. 1974. *Sovremennyj russkij stikh. Metrika I ritmika*. [Modern Russian verse. Metrics and rhythmic]. Moskva, Nauka, p. 487.
- Gasparov, M. L. 2012. *Izbrannye trudy. Tom IV. Lingvistika stixa. Analizy i interpretatsii* [Selected writings. Volume IV. Linguistics of verse. Analysis and interpretations]. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, p. 720.
- Gasparov, M. L., T. V. Skulacheva. 2004. *Stat' I o lingvistike stikha* [Articles on Verse Linguistics]. Moskva, Jazyki slavianskoj kul'tury.
- Gasparov, M. L. with Marina Tarlinskaja. 2008. The Linguistics of Verse. *Slavic and East European Journal* 52, no 2, 198–205.
- Hall, Peter. 2003. *Shakespeare's Advice to the Players*. Theater Communications Group, New York, p. 212.
- Halle, Morris, and Samuel Jay Keiser. 1971. *English Stress, Its Form, Its Growth, and the Role in Verse*. New York: Harper & Row, p. xvii, 206.
- Jackson, MacDonald P. 1963. “An Emendation to ‘Arden of Faversham’.” *Notes and Queries* 208, p. 410.
- Jackson, MacDonald P. 1993. “Shakespearean Features of the Poetic Style of ‘Arden of Faversham’.” *Archiv fur das Studium der neueren Sprache und Literaturen* 230, 279–304.
- Jackson, MacDonald P. 2006a. “Shakespeare and the Quarrel Scene in ‘Arden of Faversham’.” *Shakespeare Quarterly* 57 (2006a), 249–93.

Jackson, MacDonald P. 2006b. "Compound Adjectives in 'Arden of Faversham'." *Notes and Queries* 250 (2006b), 51–55.

Jackson, MacDonald P. 2010. "Parallels and poetry: Shakespeare, Kyd and 'Arden of Faversham'." *Medieval and Renaissance Drama in England* 23 (2010), 17–33.

Jackson, MacDonald P. 2014. *Determining Shakespeare Canon: Arden of Faversham and A Lover's Complaint*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2014, p. 272.

Kinney, Arthur F. 2009. "Authoring 'Arden of Faversham'." *Shakespeare, Computers and the Mystery of Authorship*. Ed. Hugh Craig and Arthur Kinney, Cambridge Univ. Press, 78–99.

Lake, David J. 1975. *The Canon of Thomas Middleton's Plays*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, p. 302.

Lucas, Erne. 2001. *Beyond The Spanish Tragedy. A Study of The Works of Thomas Kyd*. Manchester and New York, Manchester University Press, p. xix, 252.

Oras, Ants. 1953. Extra Monosyllable in 'Henry VIII' and the Problem of Authorship. *Journal of English and Germanic Philology* 52 (1953), 198–213.

Oras, Ants. 1960. *Pause Pattern in Elizabethan and Jacobean Drama: An Experiment in Prosody*. Gainesville, University of Florida Press, 1960, p. 90.

Smith, Marion Bodwell. 1940. *Marlowe's Imagery and the Marlowe Canon*. Philadelphia: Univ. of Pennsylvania Press, 1940, p. 213

Sykes, H. Dugdale. 1919. Sidelights on Shakespeare. Stratford-on-Avon, *The Shakespeare Head Press XIV*, p. 207.

Tarlinskaja, Marina. 1976. *English Verse. Theory and History*. The Hague-Paris: Mouton, 1976, p. 351.

Tarlinskaja Marina. 1984. Rhythm-Morphology-Syntax-Rhythm. *Style*, 18, No 1, 1984, 1–26.

Tarlinskaja, Marina. 1987. *Shakespeare's Verse: Iambic Pentameter and the Poet's Idiosyncrasies*. New York: Peter Lang, p. 383.

Tarlinskaja, Marina. 1989. "Formulas in English Literary Verse." *Language and Style*, 22, No 2, 115–128.

Tarlinskaja, Marina. 2004. "Verse Text: Its Meter and Its Oral Rendition." *Meter, Rhythm and Performance — Metrum, Rhythmus, Performanz*. Edited by Christoph Kueper. Peter Lang, 39–55.

Tarlinskaja, Marina. 2012. "Rhythm and meaning: 'Rhythmical Deviations' as Italics." *Sign System Studies*, 40 (1/2), Tartu: Univ. of Tartu Press, 65–80.

Tarlinskaja, Marina. 2014. *Shakespeare and the Versification of English Drama 1561–1642*. Dorchester, Ashgate, p. 411.

Tarlinskaja, Marina. "The Versification of 'Double Falsehood' Compared to Restoration and Early Classical Adaptations." *The New Oxford Shakespeare Authorship Companion*, ed. G. Taylor and G. Egan. Oxford Univ Press, 2017, 385–406.

Tomashevsky, B. V. 1929. *O stikhe. Statji* [On verse. Articles]. Leningrad, Priboj, 1929, p. 328.

Tomashevsky, B. V. 1959. *Stilistika i stikhoslozhenie* [Stylistics and Versification]. Ed. V. Ja. Propp. Leningrad, Uchpedgiz, 1959, p. 534.

Vickers, Brian. 2008. "Thomas Kyd, Secret Sharer." *Times Literary Supplement*, April 18: 13–15.

Wine, M.L. Editor. 1973. *The Tragedy of Master Arden of Faversham*. London: Methuen.

Zhirmunsky, V. M. 1925. *Vvedenie v metriku* [An introduction to metrics]. Leningrad: Academia, 1925, p. 290.

**С. Е. Ляпин, М. С. Флоринская (Ляпина)**  
Санкт-Петербургский государственный университет  
(Россия, Санкт-Петербург)  
liapin@mail.ru

## **РУССКИЙ ЧЕТЫРЁХСТОПНЫЙ ХОРЕЙ: РИТМ — ЯЗЫК — ПРОБЛЕМА ТИПОЛОГИИ**

Русский четырёхстопный хорей по языковым данным «пеоничен». Это, однако, не может помешать поэту разнообразить ритмический репертуар данного стихотворного размера. В XX в. стремление к ритмической неоднородности хореического четырёхстопника привело к его своеобразной «ритмической поляризации». Некоторые образцы русского 4-ст. хорей в этот период выдержаны, как и прежде (XVIII–XIX вв.), в традиционном ритме, приближающемся (с учётом ряда ограничений) к языковой норме; другие же стихотворения дают пример доминирования гексонической (шестиложной) инерции (ср.: *Бёженская мостовая...*). Статья содержит анализ четырёхстопного хорей Цветаевой, подтверждающий этот тезис. Рассматриваются и другие примеры. Кроме того, выполненные наблюдения над хореическим стихом дали возможность в очередной раз продемонстрировать фиктивность двух так называемых стиховых законов: «закона стабилизации первого междуударного ударения в стихе» и «закона регрессивной акцентной диссимиляции». Существенно важен для нас также вывод о недостаточности средних оценок при анализе стихового ритма: ритмическое своеобразие отдельного стихотворения не проявляется, как правило, в усреднённых данных обычного типа. Вторая часть статьи посвящена проблеме ударности предпоследней стопы хореического четырёхстопника. На примере хорей удаётся достаточно просто показать ошибочность тезиса о тенденции к искусственному облегчению предпоследней стопы стиха «по контрасту» с заключительной ударной константой. Этот вывод лишней раз подтверждает важность детального анализа языковых тенденций стиха, причём подобный анализ должен предшествовать изучению собственно ритмической структуры произведения.

*Ключевые слова:* стих, поэтика, хорей, ямб, русский четырёхстопник, ритм, типология, языковые тенденции, демифологизация в стиховедении.

Анализ стихотворного ритма в книге М. Л. Гаспарова «Современный русский стих»<sup>1</sup> открывают данные о двух знаковых для русской поэтической традиции стихотворных размерах: 4-стопном ямбе и 4-стопном хорее. Представленные здесь Гаспаровым ритмико-статистические характеристики являются почти исключительно средними величинами (усредняющими творчество того или иного поэта, тот или иной период и т. д.). Если судить по этим данным, то может создаться впечатление, что русский 4-стопный хорей — размер ритмически более «бедный», нежели 4-стопный ямб<sup>2</sup>.

Едва ли не противоположный вывод напрашивается при отказе от средних оценок. По-видимому, не случайно в позднейшей книге Гаспарова, — где в центре внимания находится уже *отдельное стихотворение*, — нетрадиционные типы ритма русских четырёхстопников иллюстрируются на примере не ямба, а хорее (ямб даёт менее выразительные образцы)<sup>3</sup>.

Итак, при переходе к *средним оценкам* возникает иллюзия «обеднения» ритма (русского) 4-стопного хорее. Одна из причин этого — сильнейшая тенденция хорее к «ритмической поляризации». Мы попытаемся пояснить сказанное на примере стиха Цветаевой, дающего уникальный материал для понимания выразительных возможностей русского хорее.

Для систематического обследования цветаевского хорееческого четырёхстопника нами был использован сборник большой серии «Библиотеки поэта» (3-е издание). Учитывались все стихотворения без нарушения или с незначительными нарушениями<sup>4</sup> метра.

Количественный показатель, вычислявшийся в процессе анализа, позволил, как кажется, получить требуемую *адекватную* статистику: определялся процент в произведении стихов с пропуском второго схемного ударения (на второй стопе) — при ударности первого слога (‘ ∪ ∪ . . . : Чёрные глаза Стрельчихи..., Некоторым — не закон..., Ангел — ничего — всё! — знающий... — и т. д.). Распределение стихотворений по интервалам изменения этого показателя представлено на *диаграмме 1*:

Отметим главную особенность этого распределения<sup>5</sup>. В центре промежутка 0–50% (вблизи средней величины и — модельных значений показателя) не толь-

<sup>1</sup> [Гаспаров 1974: 88–100].

<sup>2</sup> [Гаспаров 1974: 89–91, 95, 96–97, 98].

<sup>3</sup> Речь идёт, прежде всего, о ритмической установке на (без)ударность второй стопы в ямбическом и хорееческом четырёхстопнике (ср.: *Беженская мостовая...* — *От руки моей не вздыривал...* (хорей); *О, бедная моя любовь...* — *Над высью пламенной Синяя...* (ямб)); [Гаспаров 1993: 83–88].

<sup>4</sup> В наш материал вошли стихотворения, включающие неполные строки и (или) строки со стяжением (вроде: *Жидкий звон, постный звон...*).

<sup>5</sup> Здесь и далее (см., напр., диагр. 2) — среднее значение показателя («Ср.») определялось как процентное отношение числа всех стихов данного типа к общему количеству обследованных стихов (короткие стихотворения, содержащие менее восьми строк, при построении диаграмм не учитывались: из соображений адекватности представления данных); средние цифры по XVIII и XIX вв., результаты языкового — теоретического («Теор.») и речевого «случайного» («Сл.»)

ко нет частотного всплеска, но, наоборот, здесь оказывается частотный минимум; встречаемость же стихотворений максимальна на краях интервала. Это даёт основание говорить о двух разнонаправленных тенденциях, формирующих, соответственно, два ритмических типа Цветаевского четырёхстопника. Первый тип избегает в стихе пропусков ударения на второй стопе (левая часть диаграммы):

«Мама, милая, не мучь же!  
Мы поедём или нет?»  
Я больш́ая, — мне семь лет,  
Я упр́яма, — это лучше...

(и т.д.); для второго типа характерно обратное: повышенный уровень безударности второй стопы (правая часть диаграммы). Вот начало стихотворения второго типа, — стих звучит едва ли не правильным шестисложником — «гексоном»:

Некото́рым — не закон.  
В час, когда условный сон  
Праве́ден, почти что свят,  
Некото́рые не спят:

Всма́триваю́тся — и в скры-  
тнейшем лепестке: не ты...

Такой ритм одинаково далёк от традиции как XIX-го, так и XVIII века. Это хорошо видно из диаграммы; причина же отличий понятна: если в приведённом стихотворении Цветаевой шестисложная (гексоническая) инерция<sup>6</sup> служит основной ритмики произведения, организует её, — то при единичных пропусках ударения на второй стопе наиболее вероятной их функцией будет уже создание перебоя ритма<sup>7</sup> (эффект обманутого ожидания). Подобные примеры есть и у Цветаевой:

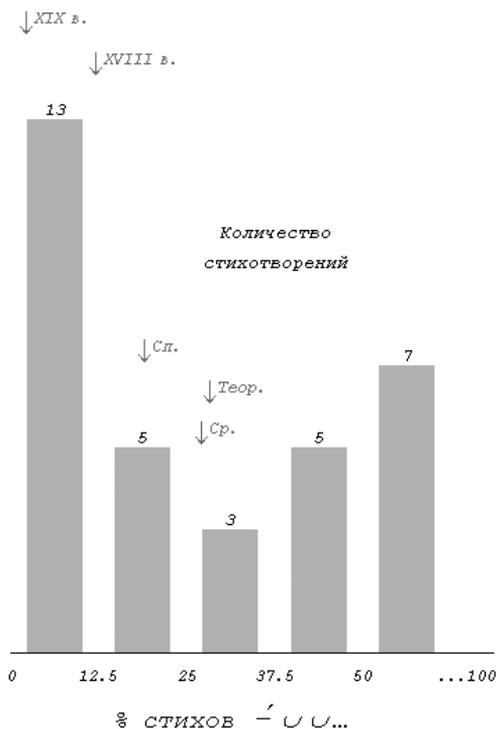


Диаграмма 1

моделирования взяты из статьи Тарановского «О ритмической структуре русских двусложных размеров» [Тарановский 2000: 280]. (Первый справа интервал на диагр. 1 и 2: 50–100%).

<sup>6</sup> За рамками наших рассмотрений остаётся вопрос о степени самостоятельности двух ритмических инерций: собственно гексонической (в случае преобладания VII-й ритмической формы) и — «логаэдической» («ведущая» — III форма; нумерация форм — по Г. А. Шенгели).

<sup>7</sup> Ср.: [Холшевников 1991: 219].

Хочешь знать, как дни проходят,  
Дни мой в стране обид?  
Две руки пилою водят,  
Сердце — имя говорит.

Эх! Прошёл бы ты по дому —  
Знал бы! Так в ночи пою,  
Точно по чему другому —  
Не по дереву — пилою...<sup>8</sup>

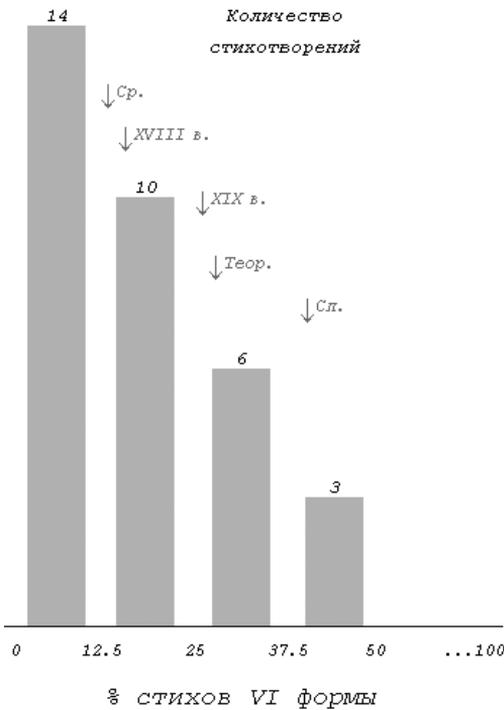


Диаграмма 2

Возможна также ситуация (типичная в целом для стиха XVIII века), когда эпизодическое появление в тексте строк с пропуском ударения на второй стопе более или менее безразлично для поэта<sup>9</sup>.

Сравним теперь все эти наблюдения с аналогично полученными результатами по VI-й, *пеонической* форме (напр.: *Магдалина! Магдалина...*, *Богородица-Метель...*, *Нерадивым рукодельницам...*). У Цветаевой распределение стихов этого типа выглядит маловыразительно — *диаграмма 2*:

Здесь уже *близкие к среднему* значения показателя наиболее частотны; кроме того — стих не противопоставлен языковой норме (относительно которой он даже, в целом, смещён в сторону меньших значений показателя<sup>10</sup>). Случайный фактор и элемент избегания формы оказываются определяющими.

Подведём первые итоги. Если ритм типа: *Некоторым не закон, Беженская мостовая*, — действительно активен

<sup>8</sup> «С(ергею) Э(фрону)».

<sup>9</sup> Всё сказанное вовсе не исключает возможности того, что в каком-либо стихотворении, — в соответствии с авторским заданием, — две инерции будут сочетаться в (почти) равной пропорции, например (соотнесённость форм III и VI): *Масли, плоченные втрое (IV) / Стоимости, страсти пот, (III) / Слезы, волосы, — сплошное (IV) / Исструение, а тот (VI) // В красную сухую глину (III) / Благостный вперяя зрак: (III) / — Магдалина! Магдалина! (VI) / Не издаривайся так! (VI)*. (Здесь и далее номера ритмических форм даются по Г. А. Шенгели.)

<sup>10</sup> Это относится и к собственно языковой (вычисленной) норме («Теор.»), и к речевому показателю («Сл.»).

у Цветаевой и в определённом смысле может быть назван даже *метрообразующим*, то пеонические строки (*Удивительно упряма, На все стороны — поклон* и т. д.) используются, по-видимому, главным образом для ритмической нюансировки, — как локальное средство выразительности.

Стих Цветаевой — не исключение. Не менее сильная ритмическая поляризация, подобная рассмотренной, встречается и в 4-стопном хорее других поэтов. Речь может идти о большей или меньшей характерности этого явления, о его ритмико-стилистическом аспекте и т. д. — но суть явления при этом остаётся неизменной. Вот весьма показательный пример из поэзии Рубцова. В его стихотворении «В горнице», написанном 4-стопным хореем и содержащем 16 строк, ударение на второй стопе не встречается ни разу; — ср.:

В горнице моей светло.  
Это *от* ночной звезды.  
Матушка *возьмет* ведро,  
Молча *принесет* воды...

Красные цветы мои  
В садике завяли все.  
Лодка *на* речной мели  
Скоро *догнiet* совсем...

<...>

Особенно же интересен «ритмический максимализм» Рубцова: в других стихотворениях поэта, написанных хорейским четырёхстопником, вторая стопа, наоборот, *всегда* ударна (мы во всяком случае исключений не обнаружили); — вот типичный пример (стихотворение «Выпал снег»):

Выпал снѣг — и все забылось,  
Чем душá была полна!  
Сердце прóще вдруг заби́лось,  
Словно вы́пил я вина.

Вдоль по у́лице по узкой  
Чистый мч́ится ветерок,  
Красото́ю древнерусской  
Обнов́ился городок...

(и т. д.).

Процессы, о которых до сих пор шла речь, могут быть (под несколько иным углом зрения) прослежены на материале 4-стопного хорей с *дактилическим окончанием*.

Главная особенность этого стиха — его связь с фольклорной традицией. Как показывают исследования М. Л. Гаспарова и Дж. Бейли<sup>11</sup>, *лирический* народный

<sup>11</sup> См., напр.: [Гаспаров 1997: 54–131; Bailey 1993; Бейли 2001].

стих подобной структуры стремится к стопроцентной ударности второй стопы, — тогда как в соответствующих строках *эпического* стиха пропуски второго схемного ударения — обычное явление. В литературных имитациях народного стиха эта закономерность в целом сохраняется. Вот несколько характерных примеров:

До чего́ ты, моя молодость,  
Довела́ меня, домыкала, —  
Что уж ша́гу ступить некуда,  
В свете бе́лом стало тесно мне...  
(Кольцов, «Перепутье»);

Ты соха́ ли, наша матушка,  
Горькой бе́дности помощница,  
Неизме́нная кормилица,  
Вековече́нная работница...  
(Никитин, «Соха»);

...сочиняешь с стихотворцами  
знатым по́хвалы прекрасные;  
величаешь Пантомороса  
славным, беспримерным автором...  
(Карамзин, «Илья Муромец»);

...Трепетна, смятенья полная,  
Стала на колени Зоинька...  
(Пушкин, «Бова»).

(Ср.: «В лирической поэзии традиция ⟨стилизованного 4-ст. хорее с дактилическим окончанием⟩ ⟨...⟩ не прерывается от песенников XVIII в. до Дельвига, Кольцова, Никитина, Клюева. В эпической из него явился „Илья Муромец“ Карамзина ⟨...⟩ ⟨породивший⟩ ⟨...⟩ волну подражаний („Бахарияна“ Хераскова, „Певислад и Зора“ Востокова, „Бова“ молодого Пушкина и т. п.) ⟨...⟩ »<sup>12</sup>.)

XX-й век даёт первые образцы лирических стихотворений, — написанных 4-стопным хореем с дактилическим окончанием, — где размер этот свободен от каких бы то ни было связей с фольклорным стихом. И здесь сразу же обращает на себя внимание ритмическая поляризация (близкая рассмотренной выше) — без отчётливых корреляций с жанром и тематикой. Вот примеры стиха обоих типов:

---

<sup>12</sup> [Гаспаров 1999: 21–22]. (Ср.: ударность 2-го икта в «Илье Муромце», «Бахарияне» и «Бове» колеблется в пределах 82–96% (см., напр., приведённые ниже данные А. Астаховой (табл. 1)). Что касается 4-ст. хорее *лирического* народного стиха и его литературных имитаций, то здесь можно говорить лишь о *близости* уровня ударности второй стопы к ста процентам; — встречающиеся исключения и отдельные спорные случаи должны стать предметом специального исследования.)

...Ангел — *ничего* — всё! — знающий,  
Плоть — былинкою довольная,  
Ты отца напоминаешь мне —  
Тоже Ангела и Воина.

Может — всё мое достоинство —  
За руку с тобою странствовать. —  
Помолись о нашем Воинстве  
Завтра утром, на Казанскую!  
(Цветаева, «Але»);

Чтобы *никогда* не думала,  
Что ты связан с ней порукою,  
Чтоб нет-нет да вдруг и дунуло  
неожиданной разлукою...

Чтобы так и не увидела  
Расставанья невозможности,  
Чтобы *никогда* не выдала  
Аттестат благонадежности.

Чтоб ты был тропею около,  
А не *мостовою* хоженной,  
Чтоб могла держать, как сокола,  
Лишь на *рукавице* кожаной...<sup>13</sup>  
(Симонов, «Чтобы никогда не думала...»);

В промежутке между грозами  
Мрачной яркостью богатые  
Над притихшими березами  
Облака́ стоят крылатые.  
Чуть гроза́ на запад спрячется  
И настанет тишь чудесная,  
А с восто́ка снова катится  
Колесни́ца поднебесная.  
(Ахматова, «В промежутке между грозами...»);

В кухне крýса пляшет с голоду,  
В темноте́ гремит кастрюлями.  
Не спугну́ть ее ни холодом,  
Ни холéрою, ни пулями...

---

<sup>13</sup> Своеобразие этого стихотворения заключается в неожиданном облегчении первой стопы.

...Поздно, друг мой, догадалась я!  
И верна́ и невиновна ты.  
Только двóе нас осталось —  
Сторожи́ть пустые комнаты.  
(Крандиевская, «В кухне крыса пляшет с голоду...»)<sup>14</sup>.

Заключить первую часть нашего анализа возможно замечанием общего характера.

В очередной раз мы убеждаемся<sup>15</sup>, — в данном случае на примере 4-стопного хорea, — в несостоятельности той концепции, согласно которой строка русского двусложника формируется под влиянием двух универсальных законов: «закона восходящего начала» (иначе — «стабилизации первого междубезударного удара») и — «закона акцентной регрессивной диссимиляции». Принципиальная роль приписывается здесь некоему «конфликту» между этими двумя законами; — обычный пример — строка 4-стопного ямба. Но, — по мнению К. Тарановского, — в 4-стопном *хорее* «⟨...⟩ оба закона действуют бесконфликтно ⟨...⟩ образуется правильное чередование сильных и слабых иктов: стих как бы приобретает „пеонический“ характер ⟨...⟩» [Тарановский 2000: 275]. Итак, в соответствии с концепцией Тарановского, гексоническая инерция *не должна была бы* возникать в строке русского 4-стопного хорea, — и однако она не только здесь возникает, но даёт примеры более сильной тенденции, чем в ямбическом четырёхстопнике. Общность же процессов ритмической поляризации в ямбе и хорее подтверждается сопоставлением наших данных с результатами исследования А. Л. Беглова (руководитель М. И. Шапир), где впервые, на материале стиха Бродского, был выполнен дифференцированный анализ ритмики 4-стопного ямба<sup>16</sup>.

\*\*\*

Перейдём к рассмотрению другой особенности ритмики русского 4-стопного хорea.

Существует мнение, согласно которому *предпоследний икт* в стихотворной строке стремится стать («по контрасту» с последним, константноударным, иктом) самым лёгким в стихе. Обычно считается, что, если и есть стохастически-языковая (то есть внеэстетическая) предрасположенность стиха к безударности

---

<sup>14</sup> Мы благодарим Джеймса Бейли за поддержку при работе с литературными имитациями народного стиха, а также за возможность пользоваться его (неопубликованным) «Указателем произведений, написанных русским 4-стопным хореем с дактилическим окончанием».

<sup>15</sup> Ср.: [Červenka 1973: 79–90; Холшевников 1973 549–557; Петрова 2010 198–204; Ляпин, Пильщиков 2013: 53–65; Ляпин, Ляпина 2004: 11–28].

<sup>16</sup> В этой работе убедительно показана недопустимость сведения анализа стихового ритма к средним оценкам. К сожалению, при группировке стихотворений Бродского был использован только профиль ударности — весьма грубая ритмическая характеристика. Кроме того, надо иметь в виду, что сам анализ представляет собой лишь начальный этап более общего исследования, выводы которого не выдерживают проверки [Беглов 1996: 109–124].

предпоследней стопы, то поэт эту облегчённость стремится подчеркнуть и усилить — в эстетических уже целях. Как ни странно, это предположение до сих пор не проверялось на фактическом материале. Между тем, русский хорей предоставляет редкую возможность простой проверки этого факта. Попробуем это пояснить на весьма показательном примере 4-стопного хорей с дактилическим окончанием.

Для предварительного анализа воспользуемся известными данными А. Астаховой [Астахова 1926: 54–66] о стихе этой структуры, — *таблица 1*<sup>17</sup>:

Первое, что обращает на себя внимание, — их *неоднородность*. Если у Сумарокова, Хераскова и Карамзина предпоследняя стопа (5-й слог) действительно самая лёгкая (многие стиховеды, вслед за Тарановским, склонны видеть в таком распределении акцентов проявление «закона акцентной регрессивной диссимилиации»), — то у Пушкина, Кольцова и Никитина наиболее редкоударной оказывается *первая* стопа (в подобных случаях часто говорят о диссимилиации «*прогрессивной*»). Последняя ситуация обычно упоминается как нетипичная (аномальная) для литературного стиха — в отличие от стиха народного (напомним, что в 4-стопном хорее русских песен и былин преобладает дактилическое окончание). И здесь, казалось бы, вполне естественно предположить некую общую особенность народного стиха, предопределяющую своеобразие его ритмики<sup>18</sup>. Мы, однако, попытаемся показать ошибочность подобной гипотезы.

Таблица 1

	Ударность (%)				
	1-й слог	3-й	5-й	7-й	9-й
Сумароков	58	100	54	100	26
Херасков	59	82	56	89	31
Карамзин	54	96	48	100	25
Пушкин	47	96	55	100	15
Кольцов	29	100	61	100	13
Никитин	41	100	51	100	11

Обратим прежде всего внимание на отчётливую закономерность, которую вскрывают данные Астаховой: уровень отягчённости клаузулы обратно пропорционален здесь уровню ударности предпоследнего икта. У Сумарокова, Хераскова и Карамзина клаузула буквально насыщена сверхсхемными ударениями (уровень отягчённости — более 25%), — и здесь в стихе проявляется «регрессивная акцентная диссимилиация». У Пушкина, Кольцова и Никитина — сравнительно мало отягчённых окончаний (10–15%), — и «диссимилиация» оказывается «прогрессивной». В чём причина этой, — на первый взгляд неожиданной, — закономерности?

Объяснение очень простое.

Выпишем образцы стихов с отягчённой клаузулой: *На главе его пернатый шлём...*, *Иль со мною подружилась ты...* (1-й тип); *Кто сей витязь, богатырь младой...*, *Тенор пел. Из влажных губ его...* (2-й тип). Мы видим, что по существу это стихи с женской (1-й тип) или мужской (2-й тип) клаузулой, — с добавленным в конце односложным — либо двусложным словом.

<sup>17</sup> Приведены округлённые данные; — цит. по [Тарановски 1953: 354]. Обследованный стих Хераскова, Карамзина и Пушкина: «Бахарияна», «Илья Муромец», «Бова».

<sup>18</sup> Предположения такого рода высказывались неоднократно; известны даже попытки объяснить и обосновать отличие структуры народного стиха от литературного (напр.: [Красноперова 1997: 516–524]). Отсутствие самого факта (отличия) автоматически снимает проблему (см. ниже).

Возьмём теперь текст «Ильи Муромца» Карамзина и исключим из статистики все строки подобной структуры (то есть: с «псевдодактилическим» окончанием; а заодно, для большей ясности, немногочисленные стихи с пропуском ударения на второй стопе), — в этом случае мы получим близкое совпадение со стихом Пушкина, Кольцова и Никитина; — *таблица 2*.

Таблица 2

	Ударность (%)				
	1-й слог	3-й	5-й	7-й	8-й — 9-й
Все стихи	52	97	47	100	24
Несоставная клаузула	<b>49</b>	<b>100</b>	<b>51</b>	<b>100</b>	—
	(100	—	100	100	—)
Составная клаузула	55	100	26	100	100

Всё дело здесь в том, что по языковой вероятности строке русского 4-стопного хорей с дактилической клаузулой и должна соответствовать *прогрессивная*, а не *регрессивная* «акцентная диссимилиация», — собственно стиховой ритм здесь ни при чём. — Вот теоретический профиль ударности, рассчитанный нами по данным Гаспарова [Гаспаров 1974: 82]:

1-й икт — 25 %, 2-й — 100 %, 3-й — 31 %, 4-й — 100 %; — здесь предпоследний, 3-й икт «тяжелее» первого на 6 %. Ясно, что и 4-стопный хорей фольклорных жанров не является исключением из общего правила; — вот известные данные Дж. Бейли [Bailey 1993] по народным лирическим песням, написанным этим размером, — *таблица 3*<sup>19</sup> (приведённый здесь для сравнения стих Карамзина — это стих «Ильи Муромца», уже нами разобранный):

Таблица 3

Икты	I		II		III		IV		
	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Свадебные песни	46.0	5.4	100.0	5.2	50.6	2.1	100.0	0.2	9.9
Карамзин	53.1	2.9	97.1	2.1	47.1	0.8	100.0	0.2	23.4

Может возникнуть вопрос: насколько устойчив диктат языка (прежде всего — при «столкновении» различных языковых тенденций)? Для контрольного подсчёта мы выбрали тексты с правильным чередованием строк: с дактилическим и — мужским окончанием (вроде: *Скудный луч холодной мерою / Сеет свет в сыром лесу, / Я печаль, как птицу серую, / В сердце медленно несу...* — и т. д.). — Выбор материала объясняется тем, что теоретическому каталектическому стиху 4-стопного хорей, — в отличие от гиперкаталектического, — свойственна *регрессивная* «акцентная диссимилиация» (расчёт по данным Гаспарова [Гаспаров 1974: 82]<sup>20</sup>: 1-й икт — 25 %, 2-й — 100 %, 3-й — 23 %, 4-й — 100 %).

В полном соответствии с языковой нормой мы получили здесь качественно отличный результат для строк разной структуры: с мужским окончанием — с одной стороны, и с дактилическим — с другой. Вот данные по «Коробейникам»

<sup>19</sup> Ср.: [Бейли 2001].

<sup>20</sup> Профиль ударности, рассчитанный для строки с *дактилической* клаузулой, см. выше.

Некрасова<sup>21</sup> в сопоставлении с суммарными цифрами (в скобках — подсчёт Тарановского [Тарановски 1953: 354 (поясн. к табл.) и Приложение, табл. I]). — Все стихи: 1-й икт — 50% (51%), 3-й — 43% (43%); стихи с дактилическим окончанием: 1-й икт — 46%, 3-й — 54%; стихи с мужским окончанием: 1-й икт — 53%, 3-й — 33%.

Подобный (*заданный языком*) автоматизм чередования акцентной структуры стиха особенно красноречиво свидетельствует об отсутствии искусственного облегчения предпоследней в строке стопы (как универсальной стиховой тенденции).

В заключение повторим высказывавшийся не раз тезис<sup>22</sup> о том, что детальный анализ языковых тенденций стиха должен предшествовать изучению *собственно ритмической*<sup>23</sup> его структуры.

## Литература

- Астахова А.* Из истории и ритмики хорей // Поэтика. I. [СПб], 1926. С. 54–66.
- Беглов А.Л.* Иосиф Бродский: Монотония поэтической речи: (На материале 4-стопного ямба) // Philologica. 1996. Т. 3. № 5/7. С. 109–124.
- Бейли Дж.* Избранные статьи по русскому народному стиху. М., 2001.
- Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. М., 1974. 488 с.
- Гаспаров М.Л.* Избранные труды: Том III: О стихе. М., 1997. 607 с.
- Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. М., 1999.
- Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х–1925-го годов в комментариях. М., 1993. 272 с.
- Красноперова М.А.* О русском народном стихе // Russian Studies. 1997. Т. 2. № 3. С. 516–524.
- Ляпин С.Е.* О распределении слов в стихотворной строке (на материале русских ямбов и хореев). // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2000. № 3. С. 31–39.
- Ляпин С.Е., Пильщиков И.А.* О трудах Мирослава Червенки по теории и истории стиха (к выходу первого русского издания его работ) // Изв. РАН. Сер. лит. и яз. 2013. Т. 72. № 3. С. 53–65.
- Ляпин С.Е., Ляпина М.С.* Акцентное строение русской речи: слово — предложение — стих // Славянский стих, VII: Лингвистика и структура стиха. 2004. С. 11–28.

<sup>21</sup> Такое же в принципе соотношение дают и другие обследованные нами тексты («Отрывок» А. Толстого («Разных лент схватил он радуго...»; ср. профили ударности (%): 38–100–42–100 (стихи с дакт. ок.), 42–100–31–100 (стихи с м. ок.)) и контрольные выборки из лирики XX в.).

<sup>22</sup> Подробнее — см.: [Ляпин 2000: 31–39].

<sup>23</sup> Ср., напр.: доминирование II-й ритмической формы в стихотворении Мандельштама «Мне Тифлис горбатый снится...»: *Мне Тифлис горбатый снится*, (I) / *Сзандарей стон звенит*, (II) / *Над мосту народ толпится*, (II) / *Вся ковровая столица*, (IV) / *А внизу Курá шумит...* (II) (и т. д.). Возможны интересные наблюдения над ритмическим стилем того или иного поэта, отдельного произведения — и т. д., — и здесь как раз особенно важен учёт предварительно воссозданного ритмически нейтрального (языкового) фона, о котором шла речь.

Петрова А. А. Ритмический строй северной частушки: Опыт полевого стиховедения // Отечественное стиховедение: 100-летние итоги и перспективы развития: Материалы Междунар. науч. конф. 25–27 нояб. 2010 г. Санкт-Петербург. СПб., 2010. С. 198–204.

Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

Тарановский К. О поэзии и поэтике. М., 2000.

Холишевников В. Е. Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973. P. 549–557.

Холишевников В. Е. Стиховедение и поэзия. [СПб], 1991.

Bailey J. Three Russian folk song meters. Columbus, Ohio, 1993.

Červenka M. Ритмический импульс чешского стиха // Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky. The Hague; Paris, 1973.

**Sergei E. Liapin, Maria S. Florinskaia (Liapina)**

*Saint Petersburg University*

*(Russia, St. Petersburg)*

*liapin@mail.ru*

## **RUSSIAN TROCHAIC TETRAMETER: RHYTHM — LANGUAGE — THE PROBLEM OF TYPOLOGY**

Russian trochaic tetrameter is “paeonichen” according to linguistic potentialities. This, however, can not prevent the poet to diversify rhythmic repertoire of the metre. In the XX century desire for rhythmic heterogeneity russian trochaic tetrameter has led to a kind of “rhythmic polarization”. Some samples of this metre maintained as before (XVIII–XIX centuries): in the traditional form approaching to the language norms (with limitations); but other poems give an example of hexasyllabic inertia (Бéженскáя мóстовáя...). The article analyzes trochaic tetrameter of Tsvetaeva, under-confirm this thesis. Other examples are also considered. In addition, observations made over trochaic verse given the opportunity to once again demonstrate the fictitious nature of the two so-called laws of verse: “law of accent stabilization of second/third strong syllable in line” and “law of regressive accent dissimilation”. One more significantly important conclusion: average data insufficient in the analysis of poetic rhythm; rhythmic originality of individual poems is not usually manifested by averaged data of conventional type. The second part of the article is devoted to the problem of frequent lack of accent on the penultimate foot of trochaic tetrameter. Trochee just show the fallacy of the statement about the trend towards artificial resultant relief of the penultimate foot of line “by contrast with the final accent constant”. This conclusion confirms once again the importance of detailed analysis of language trends of the verse, and such analysis should precede the study of the actual rhythmic structure of poem.

*Keywords:* verse, poetics, trochee, iambus, Russian chetyriohstopnik, rhythm, typology, language trends, demythologization in verse investigations

## References

- Astakhova A. Iz istorii i ritmiki khoreya [On the History and Rhythm of Trochee]. *Poetika* [Poetics]. I. SPb, 1926. Pp. 54–66.
- Beglov A. L. Isosif Brodskii: Monotoniya poeticheskoi rechi: (Na materiale 4 stopnogo yamba). *Philologica*. 1996. vol. 3. No. 5/7. Pp. 109–124.
- Beili Dzh. *Izbrannye stat'i po russkomu narodnomu stikhu* [Selected writings on Russian Verse]. M., 2001.
- Gasparov M. L. *Sovremennyi russkii stikh* [Modern Russian Verse]. M., 1974. 488 p.
- Gasparov M. L. *Izbrannye trudy* [Selected Writings]: Vol. III: *O stikhe* [On Verse]. M., 1997. 607 p.
- Gasparov M. L. *Metr i smysl* [Meter and Semantics]. M., 1999.
- Gasparov M. L. *Russkie stikhi 1890-kh–1925-go godov v kommentariyakh* [Russian Verse of 1890–1925 in Commentaries]. M., 1993. 272 p.
- Krasnoperova M. A. O russkom narodnom stikhe [On Russian Folk Verse]. *Russian Studies*. 1997. V. 2. No. 3. P. 516–524.
- Lyapin S. E. O raspredelenii slov v stikhotvornoj stroke (na materiale russkikh yambov i khoreev) [On Distribution of Words in a Verse Line (Russian Iambus and Trochee)]. *Izv. RAN. Ser. lit. i yaz* [Proceedings of the Russian Academy of Sciences. Literature and Language Series]. 2000. No. 3. Pp. 31–39.
- Lyapin S. E., Pil'shchikov I. A. O trudakh Miroslava Chervenki po teorii i istorii stikha (k vykhodu pervogo russkogo izdaniya ego rabot) [On Miroslav Chervenka's Works on Theory of Verse (on the First Russian Edition of his Articles)]. *Izv. RAN. Ser. lit. i yaz* [Proceedings of the Russian Academy of Sciences. Literature and Language Series]. 2013. V. 72. No. 3. Pp. 53–65.
- Lyapin S. E., Lyapina M. S.. Aktsentnoe stroenie russkoi rechi: slovo — predlozhenie — stikh [Accentual Structure of Russian Speech: Word — Sentence — Line]. *Slavyanskii stikh* [Slavic Verse], VII: Lingvistika i struktura stikha. 2004. Pp. 11–28.
- Petrova A. A. Ritmicheskii stroi severnoi chastushki: Opyt polevogo stikhovedeniya [Rhythmical Structure of Northern Chastushka: An Experience of Field Verse Study]. *Otechestvennoe stikhovedenie: 100-letnie itogi i perspektivy razvitiya: Materialy Mezhdunar. nauch. konf. 25–27 noyab. 2010 g* [Russian Verse Study: Conclusions for 100 years of Development and Future Perspectives: Proceedings of the International Conference of November 25–27, 2010]. Sankt-Peterburg. SPb., 2010. Pp. 198–204.
- Taranovski K. *Ruski dvodelni ritmovi* [Russian Binary Meters]. Beograd, 1953.
- Taranovskii K. *O poezii i poetike* [On Poetry and Poetics]. M., 2000.
- Kholshevnikov V. E. Sluchainye chetyrekhstopnye yamby v russkoi proze [Accidental Iambic Tetrameters in Russian Prose]. *Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris, 1973. Pp. 549–557.
- Kholshevnikov V. E. *Stikhovedenie i poeziya* [Verse Study and Poetry]. SPb, 1991.
- Bailey J. *Three Russian folk song meters*. Columbus, Ohio, 1993.
- Červenka M. Ritmicheskii impul's cheshskogo stikha [Rhythmic Impuls of Czech Verse]. *Slavic Poetics: Essays in honor of Kiril Taranovsky*. The Hague; Paris, 1973.

**В. С. Полилова**

*Институт мировой культуры МГУ имени М. В. Ломоносова  
(Россия, Москва)  
vera.polilova@gmail.com*

### **БЕЛЫЙ ЧЕТЫРЕХСТОПНЫЙ ХОРЕЙ С ОКОНЧАНИЯМИ ЖЖЖм\***

Статья посвящена варианту «испанского хорей» — белому хорейскому тетраметру с тремя женскими и одним мужским окончанием (ЖЖЖм). Эта строфа известна прежде всего благодаря «поэтической переписке» Блока и Ахматовой (1913–1914) и традиционно связывается с именем Блока: считают, что он первым на русской почве использовал «испанский хорей» с окончаниями ЖЖЖм в строфическом стихотворении (см. «Ты проходишь без улыбки...», 1905). Автор статьи опровергает это мнение и предлагает в качестве блоковского источника стихотворение Бальмонта 1903 г. «Нежный жемчуг, Маргарита...». В статье показано, что именно в поэтической практике Бальмонта рассматриваемая форма превратилась в самостоятельную метрическую единицу: с начала века поэт последовательно использовал белые 4-стопные двусложники ЖЖЖм (и ямб, и хорей) как функциональное соответствие испанскому стиху *romance*, восьмисложнику с ассонансной рифмой через строку. Из бальмонтовских переводов размер перешел в оригинальную лирику поэта, а потом был подхвачен Блоком.

*Ключевые слова:* белый четырехстопный хорей, «испанский хорей», история размера, Бальмонт, Блок, Ахматова.

Самый памятный случай обращения к «испанскому хорей»<sup>1</sup> в истории русской поэзии XX века — это блоковско-ахматовский обмен стихотворными посланиями: мадригал Блока «Анне Ахматовой» («Красота страшна», — Вам скажут <...>),

---

\* Статья подготовлена при поддержке гранта Президента Российской Федерации для государственной поддержки молодых российских ученых МК-3319.2017.6.

<sup>1</sup> Об «испанском хорее» в России см. [Алексеев 1948/1985: 240–246; Гаспаров 1984/2000: 69, 121, 176–177; 1999: 194, 200–201, 205].

написанный 15–16 декабря 1913 г., и ответ, начинающийся знаменитыми стихами *Я пришла к поэту в гости. / Ровно полдень; воскресенье <...>*, датируемый началом января 1914-го<sup>2</sup>.

**Анне Ахматовой**

«Красота страшна», — Вам скажут —  
Вы накинете лениво  
Шаль испанскую на плечи,  
Красный розан — в волосах.

«Красота проста», — Вам скажут —  
Пёстрой шалью неумело  
Вы укроете ребенка,  
Красный розан — на полу.

Но, рассеянно внимая  
Всем словам, кругом звучащим,  
Вы задумаетесь грустно  
И твердите про себя:

«Не страшна и не проста я;  
Я не так страшна, чтоб просто  
Убивать, не так проста я,  
Чтоб не знать, как жизнь страшна».  
[Блок 1997, 3: 100]

**Александрю Блоку**

Я пришла къ поэту въ гости.  
Ровно полдень; воскресенье;  
Тихо въ комнатѣ просторной,  
А за окнами морозъ

И малиновое солнце  
Надъ лохматымъ сизымъ дымомъ...  
Какъ хозяинъ молчаливый  
Ясно смотреть на меня!

У него глаза такіе,  
Что запомнить каждый долженъ;  
Мнѣ же лучше, осторожной,  
Въ нихъ и вовсе не глядѣть.

Но запомнится бесѣда,  
Дымный полдень, воскресенье,  
Въ домѣ съромъ и высокомъ  
У морскихъ воротъ Невы.  
[Ахматова 1914/2002: 24]

Биографические обстоятельства создания этих стихотворений хорошо известны и описаны в литературе [см. Жирмунский 1970/1977; Черных 1987; 1996: 67; Комментарии 1997: 799–800; Королева 1998: 770–775; и др.]. Не остались без внимания исследователей и формальные особенности двух текстов. В.М. Жирмунский отметил, что белый 4-стопный хорей — «размер испанского романсеро в русской переработке» [Жирмунский 1970/1977: 327] — был подсказан Блоку испанскими «детальями» — *шалью* и *розаном* (*цветком на голове* в первоначальной редакции) [Жирмунский 1970/1977: 326–327] — и *осознанно подхвачен* Ахматовой. Это подтверждается процитированным ученым отрывком из ахматовских воспоминаний: «<...> поэт написал посвященный мне мадригал: „Красота страшна, — Вам скажут...“ У меня никогда не было испанской шали, в которой я там изображена, но в это время Блок бредил Кармен <sic!> и испанизировал и меня. Я и красной розы, разумеется, никогда в волосах не носила. *Не случайно это стихотворение написано испанской строфой романсеро.* И в последнюю нашу встречу, за кулисами

<sup>2</sup> Стихи были опубликованы вместе в первом номере журнала «Любовь к трем апельсинам» за 1914 год [Комментарии 1997: 799–800].

Большого Драматического театра весной 1921 года, Блок подошел и спросил меня: „А где испанская шаль?“» [Ахматова 1967/1980: 95; курсив мой. — В. П.]. Жирмунскому вторил М. Л. Гаспаров, упомянувший «Я пришла к поэту в гости...» в статье «Стих Анны Ахматовой» («испанский фон задан комплиментарным стихотворением Блока, на которое Ахматова отвечала» [Гаспаров 1989/1997: 489]). При этом Жирмунский, как кажется, ошибочно мотивировал связь с русской традицией «испанского романсеро» не только сам размер стихов Блока и Ахматовой, но и их строфическую форму — четверостишие с чередованием трех женских стихов и одного мужского [Жирмунский 1970/1977: 327], Гаспаров же никак структуру клаузул в белом хореическом тетраметре Блока и Ахматовой не отметил [Гаспаров 1989/1997: 489]. Между тем белый 4-стопный хорей с окончаниями ЖЖЖМ — размер совсем не тривиальный.

Заданное чередование нерифмованных окончаний в «поэтическом диалоге» Блока и Ахматовой, никак не проанализированное Жирмунским и Гаспаровым, сравнительно недавно привлекло внимание двух ученых: Майкла Вахтеля [2006] и А. К. Жолковского [2006/2009]. Примечательно, что обе работы были опубликованы под одной обложкой в сборнике, задуманном как *Festschrift*, но ставшем *Gedenkschrift*’ом М. Л. Гаспарову. Независимо друг от друга исследователи поставили вопрос о происхождении у Блока обсуждаемой вариации испанского хорей. М. Вахтеля он заинтересовал непосредственно в связи с «поэтическим диалогом» 1913-го и 1914-го гг., а А. К. Жолковского — в свете последующего употребления этого размера Ахматовой. Далее я приведу важные для темы этой заметки наблюдения Вахтеля и Жолковского (раздел 1) и перейду к сути — изложению дополнительных и неотмеченных пока обстоятельств становления и развития хореического тетраметра с окончаниями ЖЖЖМ в русской лирике XX в. (раздел 2).

## 1.

К наблюдениям Жирмунского и Гаспарова Майкл Вахтель добавил следующее: во-первых, он предположил, что белый 4-стопный хорей ЖЖЖМ мог быть заимствован Блоком у немцев «через голову» русской традиции XIX в. (где нет исковой строгой урегулированности клаузул), например у «Гейне, любимого немецкого поэта Блока» [Вахтель 2006: 156]; а во-вторых, указал на, по его мнению, «самую близкую по времени попытку использовать» интересующий размер — его спорадическое возникновение в бальмонтских переводах испанских народных песен [Вахтель 2006: 156, 161 примеч. 16]<sup>3</sup>.

Ученый завершает свои наблюдения следующим выводом: «Но на этом фоне <имеются в виду переводы испанских стихов и имитации. — В. П.> стихотворение

<sup>3</sup> Вахтель ссылается на издание песен отдельной книгой 1911 года, но переводы испанских *coplas*, *soleares* и *seguidillas* Бальмонт публиковал и значительно раньше — начиная с 1899-го [о метрических особенностях перевода см. Полилова 2013: 149–151]. Кроме того, Бальмонт является автором оригинального стихотворения, написанного белым Х4 ЖЖЖМ (1903; об этом см. далее).

Блока стоит особняком. Ведь “испанский хорей” встречается у русских поэтов либо в эпосе, либо в отдельных четверостишиях, но не в связном строфическом стихотворении. Другое дело в немецкой традиции, где мы находим и стихотворные обращения в данной форме. Трудно сказать, известно ли это было Блоку (не говоря уже об Ахматовой). По словам М. Л. Гаспарова, “В оригинальные русские стихи он [испанский хорей] перешел, главным образом, в юмор и сатиру, в чистой лирике почти не встречается. Поэтому, появляясь в посланиях Блока и Ахматовой, он сразу подчеркивает игровой характер диалога”» [Вахтель 2006: 156, 161 примеч. 17, 18, 163 (приложение)].

Другими словами, Вахтель считает, что Блок первым на русской почве использовал белый 4-стопный хорей с клаузулами ЖЖЖМ в строфическом стихотворении, но сомневается в источниках блоковского решения (немецкая традиция или бальмонтские переводы испанской народной лирики<sup>4</sup>).

А. К. Жолковский обратил внимание на то, что посланию к Ахматовой предшествовало другое блоковское стихотворение, писанное белым 4-стопным хореем «<...> с той же строфикой ЖЖЖМ и с повтором лейтмотивных *опущенных ресниц* в окончаниях трех из семи строф» [Жолковский 2006/2009: 68] — «Ты проходишь без улыбки...» (29 октября 1905). Кроме того, он отметил, что «<...> в первом печатном варианте оно, несмотря на отсутствие специфически испанской тематики, было озаглавлено “Романсеро”, видимо, именно ввиду сознательной ориентации на традицию и семантический ореол испанского хорая» [Жолковский 2006/2009: 68]<sup>5</sup>. Для нас важно и другое наблюдение ученого: он заметил «тенденцию к замыканию серии женских окончаний мужским», «к остановкам на мужских окончаниях» в «Сиде» Жуковского (1831)<sup>6</sup> [Жолковский 2006/2009: 288] и в прутковской пародийной «Осаде Памбы» (1854) [2006/2009: 66]<sup>7</sup>.

## 2.

Главное и никем не учтенное обстоятельство в истории размера «поэтической переписки» состоит в том, что у Блока был прямой источник размера — стихотворение Бальмонта 1903-го года «Нежный жемчуг, Маргарита...», о котором мне уже доводилось писать в связи с испанскими увлечениями поэта [Полилова 2012: 74–75, 85].

Этот текст в четыре строфы выполнен тем же размером и строфой, что и блоковский романс «Ты проходишь без улыбки...» и стихи «поэтической переписки» Блока и Ахматовой — белым 4-стопным хореем с окончаниями ЖЖЖМ:

<sup>4</sup> Точнее, связь блоковского размера с бальмонтскими переводами прямо не обсуждается, ученый только указывает на совпадение строфы.

<sup>5</sup> Также Жолковский отмечает хорейские опыты Вяч. Иванова («Золотое счастье», 1895) и Ходасевича («Прогоулка», 1910).

<sup>6</sup> См. об этом далее.

<sup>7</sup> Например: *Злые мавры торжествуютъ. / А отъ войска дона Педрa / На лицо едва осталось / Девятнадцать человекъ!* [Прутков 1854: 36].

Нежный жемчуг, Маргарита, —  
Как поют в испанских песнях, —  
Пели ангелы на небе  
В день рожденья твоего.

Пели ангелы и птицы,  
И цвели в садах гвоздики,  
Распускались, раскрывались  
В блеске солнца чаши роз.

Оттого лицом красивым  
Ты на ангелов похожа,  
И уста твои — гвоздики,  
Нежный голос — пенье птиц.

И мечтанья — светлый жемчуг,  
Оттененный розой алой,  
И глаза твои — как небо,  
Где бездонна глубина.

[Бальмонт 1969: 285]

Само существование стихотворения Бальмонта перечеркивает рассуждение М. Вахтеля о блоковском новаторстве в применении рассматриваемой формы в строфических стихотворениях [Вахтель 2006: 156]. При этом была верно намечена связь блоковского текста с Бальмонтом и его переводами с испанского. «Нежный жемчуг, Маргарита...» (цикл «Жемчуг», I) написано под прямым влиянием испанских народных песен, над переводами которых Бальмонт работал с 1899 г. [см. первую публикацию: Бальмонт 1899; о самих переводах: Полилова 2013]. На это указывает не только вторая строка — <...> *Как поют в испанских песнях* <...> — но и каждый куплет стихотворения: они построены как вариации испанских *corlas* и обыгрывают характерные для испанской народной лирики образы, например, сравнение губ с гвоздиками и глаз с небом: <...> *И уста твои — гвоздики* <...>; *И глаза твои — как небо* [Полилова 2012: 75; 2013; Markov 1988: 194]. Стихотворение Бальмонта связывает с блоковским посланием не только объем в четыре строфы, размер, структура клаузул и испанские мотивы, но и жанр. Оба текста — это стихотворения-комплименты, мадригалы, обращенные к конкретным адресатам-женщинам. Блок пишет Ахматовой<sup>8</sup>, а Бальмонт, по всей видимости, — Маргарите Васильевне Сабашниковой (Волошиной), племяннице Екатерины Алексеевны Андреевой, своей второй жены [Markov 1988: 194].

В первых строках — <...> *Нежный жемчуг, Маргарита, — / Как поют в испанских песнях* <...> — Бальмонт обыгрывает этимологию имени своего адресата

---

<sup>8</sup> «Ты проходишь без улыбки...» тоже обращено к женщине.

(оно восходит к греческому *μαργαρίτης* ‘жемчуг, жемчужина’) и подразумевает испанское сочетание *perla fina* ‘нежная жемчужина’, которое часто встречается в испанской поэзии, в том числе в метафорах-сравнениях (девушка как жемчужина). В сборнике народных песен Франсиско Родригеса Марина [Rodríguez Marín 1882–1883], с которого Бальмонт переводил народную лирику, выражения *perla fina* я не нашла (есть просто сравнения с жемчужиной, вроде: *Eres perla de las perlas* = Ты жемчужина жемчужин [Rodríguez Marín 1882–1883, 2: 70]), но в других кансьонере оно встречается. Можно также очень осторожно предположить, что Бальмонт вычитал сравнение Маргариты с нежным жемчугом у Гонгоры, который в стихах 1600-го года использовал выражение *nuestra perla fina* ‘наша нежная жемчужина’ (v. 15), подразумевая Маргариту Австрийскую, жену короля Испании Филиппа III («Canción III Al año 1600, que fue el tercero del Reynado de Felipe Tercero nuestro señor»). Как бы там ни было, испанский провенанс образа из-за прямого указания Бальмонта обосновывать не нужно.

То, что Блок хорошо знал стихотворение старшего поэта, будет казаться чем-то большим, нежели простым предположением, если мы примем во внимание факт пристального знакомства Блока с книгой «Только любовь», в котором оно было напечатано. Он написал на нее рецензию, хоть и краткую [Блок 1903/2003], был ей очень увлечен [Комментарии 2003: 342], а кроме того, мемуаристом засвидетельствовано, что Блок на память знал стихотворение «К Елене», идущее в бальмонтовской книге сразу же после мини-цикла в четыре стихотворения «Жемчуг», которое открывается посланием Маргарите. Вл. Пяст вспоминал:

«Январь 1905 года. <...>

Разговор заходит об отсутствующем поэте. “Как он мелко плавает! Какая банальность это последнее, что он напечатал:

О, Елена, Елена, Елена!...” — произносит свой суд лицо, очень влиятельное, очень большим правом на приговоры в этой области обладающее. Очень ценное Блоком, много в его внутреннем мире значащее.

Но Блок — один он — сейчас же вступается. Наперекор всей, одобряющей суждение, аудитории. Говорит звучно и прямо:

— “Но там у него дальше:

Ты и жизнь, ты и смерть кораблей.

И потом уже идет хорошо”» [Пяст 1923/1980: 364–365]<sup>9</sup>.

Всё это с большой степенью вероятности позволяет утверждать, что Блок позаимствовал свой размер у Бальмонта (не исключено параллельное немецкое влияние). Ахматова же разглядела в нем только общие аккорды русского романсеро и оторвала форму от сложившегося семантического ореола испанского хорей, «наме<тив> свой собственный, созвучный инвариантам ее ранней лирики, но взятым

<sup>9</sup> Ошибка памяти Пяста или Блока: у Бальмонта *Ты и смерть, ты и жизнь кораблей*, а кроме того, эта строка — вторая в финальном четверостишии, то есть никакого «потом» нет [также отмечено: Markov 1988: 195].

не в манерно-кокетливом, а в возвышенно-драматичном ключе» [Жолковский 2006/2009: 69; о семантике белого 4-стопного у Ахматовой см. в этой работе].

Теперь мы должны задаться вопросом, как к рассматриваемой строфической вариации испанского хорей пришел Бальмонт. С одной стороны, на него, как и на Блока [Вахтель 2006: 156], могла повлиять немецкая традиция. Но для восприятия испанской поэзии Бальмонту не нужно было немецкое посредничество. Он выполнял свои переводы с испанского текста, где имеется только ассонанс четных стихов. Зачем было следовать немецким образцам и писать четверостишиями ЖЖЖм? Вполне вероятно, что Бальмонт ориентировался не столько на немцев, сколько на русские образцы. Главным я предлагаю принять «Сиду» Жуковского (1831) [ср.: Жолковский 2006/2009: 288], поскольку самые знаменитые, хрестоматийные строки этого стихотворения следуют рассматриваемой схеме:

Мрачен, грустен Дон Диего...  
Что сравнить с его печалью?  
День и ночь он помышляет  
О бесчестии своем.  
Посрамлен навеки древний,  
Знаменитый дом Ленесов;  
Не равнялись ни Иниги,  
Ни Аварки славой с ним.  
[Жуковский 2010: 81]

Интересно, что в «Сиде» Гёрдера, на которой Жуковский в значительной степени ориентировался [об источниках и работе Жуковского см: Жилякова 2010], та же структура клаузул (ЖЖЖм) выдержана на протяжении всего текста (это сохранено в переводе В. А. Зоргенфрея, опубликованном в 1922 г.). Жуковский этому строго не следует, и других текстов XIX в., написанных сплошь регулярными четверостишиями ЖЖЖм белого 4-стопного хорей, нет<sup>10</sup>, встречаются только отдельные такие отрывки в астрофическом стихе.

М. Вахтель, как уже было сказано выше, отметил у Бальмонта использование строфы белого хорейского тетраметра ЖЖЖм в переводах испанских народных песен [Вахтель 2006: 156]. К этому нужно добавить, что тенденция использовать белый хорей с урегулированными клаузулами (серия женских стихов + мужской) в переводах реализуется у Бальмонта не только при передаче четверостиший — копл. Заметнее всего она проявляется в переводах трехстиший *soleares*. Так, в подборке народных песен, включенной в бальмонтовскую книгу «Горные вершины», 21 строфа из 24 (кроме 15, 18 и 24) — это 4-стопный белый хорей с двумя женскими окончаниями и одним мужским (*Даже рот я твой целую, / Зацелованный*

<sup>10</sup> По данным поэтического подкорпуса НКРЯ. Имеется только несколько таких строф в первой песни «Бовы» А.Н. Радищева — на фоне астрофического хорейского тетраметра с женскими окончаниями выделены шесть строф-четверостиший, которые передают «песнь унылу», исполненную Бовою: *Что возможет, ах, сравниться / С лютой горестью моею, / Кто быть может столько бедствен, / Столько бедствен, как Бова?* и т. п.

другими, — / Значит я тебя люблю! [Бальмонт 2010: 414]). Другая важная деталь — структура нерифмованных клаузул ЖЖЖМ встречается у Бальмонта в переводах, выполненных не только хореем, но и ямбом (*Приблизься к этому окошку, / О, лик расцветшего жасмина, / Тебе слагает серенаду, / Кто будет мужем для тебя* [Бальмонт 2010: 422]). То есть, можно предположить, что функционально испанскому восьмисложнику у Бальмонта соответствует 4-стопный двусложник, неважно, ямб или хорей.

Подтверждением этого предположения служат другие переводы Бальмонта из испанской поэзии, где интересующая нас форма с тремя женскими и одним мужским стихом применялась для передачи стиха *romance* (того же, которым написаны народные песни)<sup>11</sup>. В бальмонтских переложениях из испанской драматургии, там, где в оригинале — этот стих<sup>12</sup> [Полилова 2012: 101; Полилова 2014: 90–92], последовательно используется белый 4-стопный ямб ЖЖЖМ (см., начиная со второго выпуска сочинений Кальдерона 1902 года [Кальдерон 1902; см. также Вахтель 2006: 163 (приложение)]) или — в переводе «Севильского оболъстителя» Тирсо де Молины<sup>13</sup> — 4-стопный хорей ЖЖЖМ.

О, горе! Что же буду делать  
Я в затруднении подобном,  
Коль тот, кто нес с собой защиту,  
С собою смерть принес свою,  
Придя приговоренный к смерти?  
Какое страшное смущенье!  
Какая горестная участь!  
Какой непостоянный рок!  
(«Жизнь есть сон», I, 4)  
[Кальдерон 1989: 20]

Я из всех, кому целует  
Нежных ног жасмин и розу  
Море, берег заливая  
Торопливою волной,  
Лишь одна от бед свободна,  
Назначаемых любовью,  
Своевольно охраняясь  
От безумящих оков.  
(«Севильский оболъститель...», I, 10)  
[Тирсо де Молина 2000: 49]

Важно, что с точки зрения испанского стиха выбор в пользу ямба или хорей равно обоснован. Повторим, стих романсеро — это силлабика, восьмисложник, в котором четные стихи связаны ассонансом. «Испанский хорей» появился в русской литературе благодаря немецкому посредничеству, а не из-за оглядки на метрические особенности испанского стиха. Бальмонт это понимал и потому легко отказывался от привычного для имитаций испанского стиха нерифмованного хорей в пользу белого ямба и использовал в качестве маркеров стиха *romance* только длину строки и окончания ЖЖЖМ.

Такова история 4-стопного хорей ЖЖЖМ до Блока. Именно Бальмонт превратил эту форму в регулярную строфу и дал «испанскому хорей» в России новую жизнь.

<sup>11</sup> Но графического деления на строфы в драмах нет.

<sup>12</sup> Испанские комедии Золотого века — полиметричны [см. Полилова 2014].

<sup>13</sup> Это перевод был опубликован только в 2000 году, см. [Тирсо де Молина 2000], см. также [Багно 2003/2005].

## Литература

Алексеев М. П. К литературной истории одного из романсов в «Дон Кихоте» [1948] // М. П. Алексеев. Русская культура и романский мир. Л.: Наука, 1985. С. 224–248.

Ахматова А. О Блоке [1965, опубл. 1967] // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Художественная литература, 1980. Т. 2 / Составление, подготовка текста и комментарии Вл. Орлова. С. 94–96, 437–438.

Ахматова А. Четки [1914] / <Текст печатается по изданию 1914 года с сохранением орфографии, электронное издание>. М.-Augsburg: im WERDEN VERLAG, 2002. URL: [http://imwerden.de/pdf/akhmatova\\_chetki.pdf](http://imwerden.de/pdf/akhmatova_chetki.pdf).

Багно В. Е. Пьеса Тирсо де Молины «Севильский обольститель, или Каменный гость» в переводе Бальмонта [2003] // В. Е. Багно. Русская поэзия Серебряного века и романский мир. СПб.: Гиперион, 2005. С. 144–152. (= Филологическая библиотека; Т. VII).

Бальмонт К. Д. Испанские народные песни / Перевод К. Д. Бальмонта // Журнал для всех. 1899. № 11. С. 1291–1292. № 12. С. 1427–1428.

Бальмонт К. Д. Любовь и ненависть: Испанские народные песни / Предисловие и перевод К. Бальмонта. М.: Издание Т-ва И. Д. Сытина, 1911. 108 с.

Бальмонт К. Д. Стихотворения / Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания Вл. Орлова. Л.: Советский писатель, 1969. 709 с.

Бальмонт К. Д. Собрание сочинений: В 7 т. М.: Книжный клуб Книговек, 2010. Т. 6. 624 с.

Блок А. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3: Стихотворения: Книга третья: (1907–1916).

Блок А. А. К. Д. Бальмонт «Будем как солнце. Книга символов». К. Д. Бальмонт «Только любовь. Семицветник» [1903]. А. А. Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7: Проза: (1903–1907). С. 131–133.

Вахтель М. Поэтическая переписка Блока с Ахматовой: Взгляд на первую публикацию // Стих, язык, поэзия: Памяти Михаила Леоновича Гаспарова. М.: РГГУ, 2006. С. 154–163.

Гаспаров М. Л. Стих Анны Ахматовой [1989] // М. Л. Гаспаров. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. III: О стихе. С. 476–491.

Гаспаров М. Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999. 289 с.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: [Метрика; Ритмика; Рифма; Строфика] [1984], [Издание 2-е, дополненное], М.: РГГУ, 2000. 352 с.

Жилякова Э. М. [Примечания к «Сиду» Жуковского]. В. А. Жуковский. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Москва: Языки славянских культур, 2010. Т. 5: Эпические стихотворения. С. 363–379.

Жирмунский В. М. Анна Ахматова и Александр Блок [1970] // В. М. Жирмунский. Теория литературы; Поэтика; Стилистика. Ленинград: Наука, 1977. С. 323–354.

*Жолковский А. К.* «Просыпаться на рассвете...» Анны Ахматовой: Поэтика освежения [2006] // А. К. Жолковский. Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С. 56–71, 282–294.

*Жуковский В. А.* Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Москва: Языки славянских культур, 2010. Т. 5: Эпические стихотворения. 432 с.

*Кальдерон [де ла Барка П.]*. Сочинения Кальдерона / Перевод с испанского К. Д. Бальмонта. М.: Издание М. и С. Сабашниковых, 1902. Вып. 2: Философские и героические драмы с пояснительными статьями. 772 с.

*Кальдерон де ла Барка П.* Драмы: В двух книгах / Перевод К. Бальмонта; Издание подготовили Н. И. Балашов и Д. Г. Макогоненко. Москва: Наука, 1989. Кн. 2. 752 с.

[Комментарии 1997]. А. А. Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 1997. Т. 3: Стихотворения: Книга третья: (1907–1916). С. 561–977.

[Комментарии 2003]. А. А. Блок. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М.: Наука, 2003. Т. 7: Проза: (1903–1907). С. 231–431.

*Королева Н. В.* [Комментарии] // А. А. Ахматова. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Эллис Лак, 1998. Т. 1: Стихотворения: 1904–1941 / Составление, подготовка текста, комментарии и статья Н. В. Королевой. С. 691–951.

*Полилова В. С.* Рецепция испанской литературы в России первой трети XX в. (К. Бальмонт, Б. Ярхо): диссертация на соискание степени кандидата филологических наук: 10.01.03, 10.01.01. М., 2012. 227 с.

*Полилова В. С.* Испанские народные песни в переводе К. Бальмонта // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2013. №1. С. 147–161.

*Полилова В. С.* Полиметрия испанских комедий Золотого Века и поэтический перевод: случай Кальдерона в России // Новый филологический вестник. 2014. №2 (29). С. 88–98.

*Прутков К.* Осада Памбы. Романсеро, с испанского // Современник. 1854. Т. XLIV, №3. С. 36–37.

*Пят Вл.* Воспоминания о Блоке [1923] // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М.: Художественная литература, 1980. Т. 1 / Вступительная статья, составление, подготовка текста и комментарии Вл. Орлова. С. 364–397, 535–540.

*Turco de Molina.* Севильский обольститель, или Каменный гость / Перевод К. Бальмонта // Миф о Дон Жуане / Составитель В. Багно. СПб.: Terra Fantastica (Corvus), 2000. С. 27–178.

*Черных В. А.* Переписка Блока с А. А. Ахматовой / Предисловие и публикация В. А. Черных // Литературное наследство. М.: Наука, 1987. Т. 92: Александр Блок: Новые материалы и исследования. Кн. 4. С. 571–577.

*Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М.: Эдиториал УРСС, 1996. Часть 1: 1889–1917. 111 с.

*Markov V.* Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont: 1890–1909. Köln — Wien: Böhlau Verlag, 1988. 463 S. (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven; 31).

*Rodríguez Marín F.* Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín: V tomos. Sevilla: Francisco Álvarez y Ca, 1882–1883.

**Vera S. Polilova**

*Institute of World Culture, Lomonosov Moscow State University*

*(Russia, Moscow)*

*vera.polilova@gmail.com*

## **BLANK TROCHAIC TETRAMETER WITH FFFM ENDINGS**

This article deals with a Stanzaic modification of the ‘Spanish’ trochaic tetrameter with three feminine endings and one masculine (FFFM). This metre is best known from the “poetic correspondence” between Blok and Akhmatova (1913–1914) and is traditionally associated with Blok, who is considered to be the first Russian poet to have used the ‘Spanish’ trochaic tetrameter in the form of FFFM quatrains in a Stanzaic poem (see “Ty proxodish’ bez ulybki...”, 1905). We argue against this point of view and show that Blok was in fact inspired by Bal’mont’s poem (“Nezhnyj zhemchug, Margarita...”) written in 1903. We demonstrate that it is in Bal’mont’s poetic practice that this verse form took shape as an independent Metrical unit. Around the beginning of the century, Bal’mont began to consistently use FFFM blank tetrameter (both trochaic and iambic) as a functional counterpart of *Romance*, a type of Spanish octosyllabic verse in which even-numbered lines contain assonances. Originally used only in Bal’mont’s translations, it was later adapted by him for his original poem and then borrowed by Blok.

*Key words:* blank trochaic tetrameter, ‘Spanish’ trochaic tetrameter, history of the metre, Konstantin Bal’mont, Alexander Blok, Anna Akhmatova.

### **References**

Akhmatova A. [About Blok] [1965, opubl. 1967]. *Aleksandr Blok v vospominaniyakh sovremennikov: V 2 t.* [Alexander Blok in the memoirs of his contemporaries: In 2 vols]. Moskva, Khudozhestvennaya literatura, 1980, vol. 2, pp. 94–96, 437–438. (In Russ.)

Akhmatova A. [Rosary] [1914]. Moskva-Augsburg, im WERDEN VERLAG, 2002. URL: [http://imwerden.de/pdf/akhmatova\\_chetki.pdf](http://imwerden.de/pdf/akhmatova_chetki.pdf). (In Russ.)

Alekseev M. P. [On the literary history of one of the *romances* in “Don Quixote”] [1948]. M. P. Alekseev. *Russkaya kul’tura i romanskiĭ mir* [Russian culture and Romance world]. Leningrad, Nauka, 1985, pp. 224–248. (In Russ.)

Bagno V. E. [Tirso de Molina’s play “The Trickster of Seville and the Stone Guest” in the translation of Bal’mont] [2003]. V. E. Bagno. *Russkaya poëziya Serebryanogo veka i romanskiĭ mir* [Russian poetry of the Silver Age and the Romance world]. St. Petersburg, Giperion, 2005, pp. 144–152. (= Filologicheskaya biblioteka; T. VII). (In Russ.)

Bal’mont K. D. [Spanish folk songs]. *Zhurnal dlya vsekh* [Journal for all people], 1899, № 11, pp. 1291–1292, No. 12, pp. 1427–1428. (In Russ.)

Bal’mont K. D. *Lyubov’ i nenavist’*: *Ispanskiĭ narodnyĭ pesni* [Love and hate: Spanish folk songs]. Moskva, Izdanie T-va I. D. Sŷtina, 1911, 108 p. (In Russ.)

Bal'mont K. D. *Stikhotvoreniya* [Poems]. Leningrad: Sovetskiĭ pisatel', 1969, 709 p. (In Russ.)

Bal'mont K. D. *Sobranie sochineniĭ: V 7 t.* [Collected works: In 7 vols]. Moskva, Knizhnĭy klub Knigovek, 2010, vol. 6. 624 p.

Blok A. A. *Polnoe sobranie sochineniĭ i pisem: V 20 t.* [Complete works and letters: In 20 vols]. Moskva, Nauka, 1997, vol. 3: *Stikhotvoreniya* [Poems]: *Kniga tret'ya* [Book third]: (1907–1916), 999 p. (In Russ.)

Blok A. A. [K. D. Bal'mont. Let Us Be Like the Sun. K. D. Bal'mont. Only love] [1903]. A. A. Blok. *Polnoe sobranie sochineniĭ i pisem: V 20 t.* [Complete works and letters: In 20 vols]. Moskva: Nauka, 2003, vol. 7: *Proza* [Prose]: (1903–1907), pp. 131–133. (In Russ.)

Chernĭkh V. A. [The Correspondence between Blok and Akhmatova], V. A. Chernĭkh (ed.). *Literaturnoe nasledstvo* [Literary Heritage], Moskva: Nauka, 1987, vol. 92: *Aleksandr Blok: Novĭye material' y i issledovaniya* [Alexander Blok: New Materials and Research], kn. 4, pp. 571–577. (In Russ.)

Chernĭkh V. A. *Letopis' zhizni i tvorchestva Annĭ Akhmatovoĭ* [Chronicles of the Life and Work of Anna Akhmatova], Moskva, E'ditorial URSS, 1996, part 1: 1889–1917, 111 p. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Verse of Anna Akhmatova] [1989]. M. L. Gasparov. *Izbrannĭye trudĭ* [Selected works]. Moskva, Yazĭki rusскоĭ kul'turĭ, 1997, vol. III: *O stikhe* [About verse], pp. 476–491. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Metr i smĭsl: Ob odnom iz mekhanizmov kul'turnoĭ pamyati* [Metre and Meaning: On one mechanism of cultural memory]. Moskva, RGGU, 1999, 289 p. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Ocherk istorii russkogo stikha: Metrika. Ritmika. Rifma. Strofikha* [An essay on the history of Russian verse: Meter. Rhythm. Rhyme. Stanza] [1984], Moskva, Fortuna Limited, 2000, 352 p. (In Russ.)

Kal'deron [de la Barka P.]. *Sochineniya Kal'derona* [Works of Calderon]. Moskva, Izdanie M. i S. Sabashnikovĭkh, 1902, issue 2: *Filosofskie i geroicheskie dramĭ s poyasnitel'nyĭmi stat'yami* [Philosophical and heroic drama with explanatory articles], 772 p. (In Russ.)

Kal'deron de la Barka P. *Dramĭ: V dvukh knigakh* [Dramas: In 2 vols]. N. I. Balashov, D. G. Makogonenko (ed.), Moskva, Nauka, 1989, vol. 2. 752 p.

Koroleva N. V. [Notes]. A. A. Akhmatova. *Sobranie sochineniĭ: V 6 t.* [Collected works: In 6 vols]. Moskva: E'llis Lak, 1998, vol. 1: *Stikhotvoreniya* [Poems]: 1904–1941, N. V. Koroleva (ed.), pp. 691–951. (In Russ.)

[Kommentarii 1997]. A. A. Blok. *Polnoe sobranie sochineniĭ i pisem: V 20 t.* [Complete works and letters: In 20 vols]. Moskva, Nauka, 1997, vol. 3: *Stikhotvoreniya* [Poems]: *Kniga tret'ya* [Book third]: (1907–1916), pp. 561–977. (In Russ.)

[Kommentarii 2003]. A. A. Blok. *Polnoe sobranie sochineniĭ i pisem: V 20 t.* [Complete works and letters: In 20 vols]. Moskva, Nauka, 2003, vol. 7: *Proza* [Prose]: (1903–1907), pp. 231–431. (In Russ.)

Markov V. *Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont: 1890–1909.* Kōln — Wien, Bōhlau Verlag, 1988, 463 p. (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven; 31). (In Russ.)

Polilova V. S. *Retseptsiya ispanskoj literatury v Rossii pervoi treti XX v. (K. Bal'mont, B. Yarkho): dissertatsiya na soiskanie stepeni kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.03, 10.01.01* [Reception of Spanish literature in Russia in the first third of XX century (K. Bal'mont, B. Yarkho): thesis for the degree of candidate of philological sciences: 10.01.03, 10.01.01]. Moskva, 2012, 227 p. (In Russ.)

Polilova V. S. [Spanish folk songs in K. Bal'mont's translation]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya* [Moscow State University Bulletin. Series 9: Philology], 2013, № 1, pp. 147–161. (In Russ.)

Polilova V. S. Polymetrical structure of Spanish Golden Age drama and poetic translation: Calderón in Russia. *Novyj filologicheskij vestnik* [The New Philological Bulletin], 2014, no. 2 (29), pp. 88–98. (In Russ.)

Prutkov K. [The Siege of Pamba]. *Sovremennik* [The Contemporary], 1854, vol. XLIV, no. 3, pp. 36–37. (In Russ.)

Pyast VI. [The Memories about Blok] [1923]. *Aleksandr Blok v vospominaniyakh sovremennikov: V 2 t.* [Alexander Blok in the memoirs of his contemporaries: In 2 vols]. Moskva, Khudozhestvennaya literatura, 1980, vol. 1, pp. 364–397, 535–540. (In Russ.)

Tirso de Molina. [The Trickster of Seville and the Stone Guest]. *Mif o Don Zhuane* [The myth of Don Juan], V. Bagno (ed.), St. Petersburg, Terra Fantastica (Corvus), 2000, pp. 27–178. (In Russ.)

Rodríguez Marín F. *Cantos populares españoles recogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín: V tomos.* Sevilla: Francisco Álvarez y Ca, 1882–1883.

Vakhtel' M. [Poetic correspondence of Blok and Akhmatova: A look at the first publication]. *Stikh, yazyk, poeziya: Pamyati Mikhaila Leonovicha Gasparova* [Verse, language, poetry: In Memory of Michael Leonovich Gasparov]. Moskva, RGGU, 2006, p. 154–163.

Zhilyakova E'. M. [Notes to "Sid".of Zhukovsky]. V. A. Zhukovskii. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 20 t.* [Complete works and letters: In 20 vols]. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2010, vol. 5: E'picheskie stikhotvoreniya [Epic poems], pp. 363–379. (In Russ.)

Zhirmunskii V. M. [Anna Akhmatova and Alexandr Blok] [1970]. V. M. Zhirmunskii. *Teoriya literatury; Poe'tika; Stilistika* [Literary theory; Poetics; Stylistics]. Leningrad, Nauka, 1977, pp. 323–354.

Zholkovskii A. K. [Anna Akhmatova's "To Wake up at Dawn...": A poetics of freshness] [2006]. A. K. Zholkovskii. *Novaya i noveishaya russkaya poeziya* [Modern and Recent Russian Poetry]. Moskva, RGGU, 2009, pp. 56–71, 282–294. (In Russ.)

Zhukovskii V. A. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: V 20 t.* [Complete works and letters: In 20 vols]. Moskva: Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2010, vol. 5: E'picheskie stikhotvoreniya [Epic poems], 432 p. (In Russ.)

**И. И. Нещеретов**

*Научно-технический центр по ядерной и радиационной безопасности  
(Россия, Москва)  
nescheretov@secnrs.ru*

## **РИТМИКА РУССКОГО 6-СТОПНОГО ЯМБА ОТ ЛОМОНОСОВА И ТРЕДИАКОВСКОГО ПО НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ**

Представлены данные, характеризующие эволюцию ритмики русского 6-стопного ямба, начиная с 1740 г. по настоящее время. Сформирован корпус 6-стопного ямба, включающий более 1437 тысяч ритмических строк. Составлен частотный словарь, включающий более 8830 тысяч ритмических слов. Приведено сравнение словарей ритмических слов, употребляемых в 6-стопном ямбе и в прозе. Получено распределение частот всех стихотворных форм.

Анализируемый корпус 6-стопного ямба включает 31825 произведений 2979 авторов. Предложен подход к классификации профилей ударности 6-стопного ямба с цезурой после 6 слога стиха. Приведены графики зависимостей от времени числа произведений и строк основных типов 6-стопного русского ямба: произведений малой длины, с цезурой после 4, 5, 7 и 8 слогов стиха, нецезурного, симметричного и несимметричного ямба. Из массива произведений нецезурного ямба выделен подкорпус русского аналога греческого пеона IV. Представлена информация о корпусах 6-стопного ямба 450 авторов. Приведено сравнение профилей ударности корпусов Вяземского и Кушнера.

*Ключевые слова:* 6-стопный ямб, ритмическое слово, профиль ударности, цезура, клаузула, частотный словарь, стихотворная форма.

Работа посвящена ритмике русского 6-стопного ямба (далее — Я6) и является естественным продолжением предыдущих исследований автора [Нещеретов 2009, 2012]. Объем исследуемого корпуса стиха увеличен по сравнению с [Нещеретов 2009] более чем в 1,5 раза и достигает 1400 тысяч строк. Краткие сведения о предшествующих работах приведены в [Нещеретов 2012].

Работа состоит из семи разделов. В первом разделе приводится определение Я6 и излагаются правила формирования корпуса стихов для анализа ритмики. Во втором разделе приводится словарь ритмических слов Я6. Исследованию ритмики, используемому стихотворные формы Я6, т. е. характеристик строк стиха, посвящен

третий раздел работы. В четвертом разделе анализируется эволюция ритмики Яб за рассматриваемый период, а инструментами являются профиль ударности и цезура, т. е. характеристики произведения. Пятый раздел посвящен ритмике нецезурного Яб, в том числе поиску русского аналога пеона IV. В шестом разделе приведены примеры классификации корпусов Вяземского и Кушнера. В седьмом разделе приводится сводка основных результатов.

1. В работе используется следующее определение Яб.

Стих состоит из 12 слогов, причем на 12 слог практически всегда приходится ударение, за исключением использования проклитик в анжамбманах, где проклитика является несамостоятельным ритмическим словом (см. раздел 2 работы). Нечетные слоги стиха соответствуют слабым местам ритмической схемы, четные (икты) — сильным местам ритмической схемы. Слабые места преимущественно безударны, сильные места преимущественно, но не обязательно ударны. После 6 икта может находиться несколько более слабых (по отношению к 12) слогов. На практике число стихов, имеющих клаузулу из двух и более слогов<sup>1</sup>, составляет  $\approx 0,1\%$  от общего количества, причем число стихов с мужской клаузулой близко к числу стихов с женской клаузулой. Последний факт позволяет не рассматривать клаузулу в качестве критерия при анализе.

Для рассматриваемого в работе стиха Яб не обязателен запрет на ритмическую переракцентуацию слова

В корпус стихов для последующего анализа ритмики включаются следующие произведения (или отрывки произведений), содержащие строки Яб:

- а) полностью состоящие из собственно Яб;
- б) отрывки вольного ямба;
- в) разностопный ямб, в котором упорядоченно чередуются строки Яб и ямба другого размера, причем расстояние между строками другого размера не менее 4.

В корпус включены все стихи, отнесенные к Яб согласно данному выше определению, начиная с первых опытов Ломоносова, Сумарокова и Тредиаковского по настоящее время включительно. Способ представления информации — печатная продукция, электронные тексты поэтических сайтов и сетевых журналов интернета, сканы старых книг и журналов. Переводы рассматриваются наравне с оригинальными произведениями.

2. Для построения словаря ритмических слов прежде всего необходимо определить, что понимается под ритмическим словом. Будем следовать подходу работы [Колмогоров, Прохоров 1985], в соответствии с которым разделение на ритмические слова лишь изредка отличается от расчленения на «графические» слова, требуемого принятой орфографией, причем всегда в сторону укрупнения.

Напомним, что ударения делятся на: а) безусловно значимые, б) потенциально значимые, в) незначимые. В соответствии с этим ритмические слова делятся на: 1) безусловно самостоятельные 2) потенциально самостоятельные,

<sup>1</sup> Имеют место единичные случаи употребления гипердактилической и даже пентонической клаузул.

3) несамостоятельные. Считаем, вслед за [Колмогоров, Прохоров 1985], одним ритмическим словом сложные слова, имеющие, кроме основного, побочное ударение. Аналогично одним ритмическим словом считаются сочетания слогов с ударением на предлоге. В отличие от [Колмогоров, Прохоров 1985] принимаем, что максимальная длина потенциально самостоятельного и несамостоятельного слова ограничена соответственно 3 и 2 слогами.

Важной и необходимой частью исследования ритма корпуса языка является составление частотного ритмического словаря. Прежде чем перейти к построению частотного ритмического словаря Я6, введем важное обозначение: будем любое ритмическое слово записывать тремя символами  $a\#b$  где  $a$  — число предупредных слогов,  $b$  — число послепредных слогов, символ  $\#$  означает тип ударения и графического слова: безусловно значимое ударение обозначается запятой, потенциально значимое ударение обозначается точкой с запятой, незначимое ударение обозначается точкой.

Вообще говоря, состав любого частотного ритмического словаря зависит от используемой статистики ритмических слов. В работе [Колмогоров, Прохоров 1985] различают три статистики: I — состоит из ритмических слов 1), 2) и 3); II — состоит из ритмических слов 1) и 2), с которыми объединены слова 3); III — состоит из ритмических слов 1), с которыми объединены слова 2) и 3). Заметим, что именно статистика III наиболее часто используется в стиховедческих исследованиях.

При построении частотного ритмического словаря Я6 будем использовать статистику I, за одним исключением: для описания клаузул из двух и более слогов, состоящих из ритмического слова и энклитики, используется статистика III как наиболее естественная в этой ситуации — иначе формально приходим к 7-стопному (или даже 8-стопному) ямбу. Можно было бы, введя особые обозначения, использовать статистику I для всего корпуса стихов, но было решено использовать это упрощение, учитывая крайне малое число ритмических слов, для учета которых необходима статистика III.

Частотный ритмический словарь Я6 приведен в таблице 1, где в 1 столбце приведены типы ритмических слов, а 2–14 столбцы соответствуют 1–13 слогам строки Я6 и нумеруются так же. Из построения словаря следует, что числа в ячейках таблицы, являющихся пересечениями любой строки (кроме первой и двух последних) с одним из 2–14 столбцов, представляют собой частоты ритмических слов, начинающихся с соответствующего слога. Например, число 329163, стоящее на пересечении строки 1,1 и 8 столбца, означает, что трехсложное безусловно самостоятельное ритмическое слово 1,1 начинается с 7 слога строки Я6 329163 раз. Из этого следует, что приведенный частотный словарь характеризуется четырьмя параметрами: числом предупредных слогов, числом послепредных слогов, номером слога, с которого начинается ритмическое слово, типом ритмического слова. В последнем столбце таблицы приведена суммарная по всем слогам частота ритмического слова. Таким образом, структура приведенного частотного словаря является обобщением структуры словаря ритмических слов прозы [Колмогоров, Прохоров 1985].

В двух последних строках приводятся: а) распределение всех ритмических слов, начинающихся с 1–13 слогов (в пересечении строки  $\Sigma Wk$  и столбца  $\Sigma W$  приведено

## Частотный ритмический

	1	2	3	4	5	6	7	
0.0	487592	36029	100052	86452	69477	14409	346348	
0.1		1164		2532		191		
1.0	4447		1570		676		3582	
0;0	212311	97260	49727	108143	27004	161898	155410	
0;1	212	66371	79	28338	81	4071	42	
1;0	92733	104	52729	155	147697	276	87735	
0;2		5078		8140		32		
1;1	21916		3185		379		15686	
2;0		1286		7117		196		
0,0	71689	74043	5365	74362	2479	189782	38247	
0,1	36	284459	4	129305	1	10083	7	
1,0	167441	2	81764	1	356725	2	197629	
0,2	1	84094		206128		404		
1,1	277341		77772		5982		335535	
2,0		41445		153242		6007		
0,3		5030		1649		43		
1,2	69703		88983		316		173308	
2,1		38249		757		7250		
3,0	5576		9537		405		7356	
0,4		166		7		1		
1,3	6221		1327		46		19606	
2,2		35985		108		3581		
3,1	9010		79		541		10980	
4,0		226		10		3		
0,5				1				
1,4	279		7					
2,3		586		8		513		
3,2	10557		16			413		
4,1		9		19		15		
5,0	43						50	
1,5	1				2			
2,4		4		3				
3,3	215		2		60			
4,2		1		18				
5,1			3		1		150	
2,5		1						
3,4	1							
4,3				7				
5,2							1	
6,1						1		
3,5	1							
ΣWk	1437326	771592	472201	806502	611872	399171	1391672	
WB	771592	472201	806502	612285	398758	1391672	565612	

**словарь Я6**

	8	9	10	11	12	13	ΣW
	17640	89751	109747	75857	318	1441	1435113
	411		2760		64		7122
		2134		189			12598
	58765	42442	104073	23768	49258	2089	1092148
	35966	134	27641		14329		177264
	16	70626	471	48059			500601
	4858				30		18138
		4045		7883			53094
	1216		4270				14085
	60094	3801	77001	2601	148622	60	748146
	218597	4	121826		202095		966417
		93348	3	308296			1205211
	100513				1611		392751
		90962		311638			1099230
	31471		137370				329535
	7798				18		14538
				1489			333799
	27430		164240				237926
		12819					35693
					1		175
				26			27226
			706				40380
		22812					43422
	228						467
							1
				2			288
			11				1118
		127					11113
	597						640
							93
							3
			1				8
		3					280
	12						32
							154
							1
							1
							7
							1
							1
							1
	565612	433008	750120	779808	416346	3590	8838820
	433008	750120	779808	416346	709479	1327235	1437326

общее число слов в ритмическом словаре), б) суммарное число словоразделов WB, расположенных на 1–13 слогах. Например, числа на пересечении строки (слова) 1,0 с столбцами (слогами) 2, 4, 6 и 10 — абсолютные частоты нарушения запрета на переакцентуацию. Аналогично, «нарушениями» запрета на переакцентуацию являются числа на пересечении строки (слова) 0,1 с столбцами (слогами) 1, 3, 5, 7 и 9. Как видно из таблицы 1, нарушение указанного правила происходит значительно реже для безусловно самостоятельных слов, чем для потенциально самостоятельных.

Наконец, в последней строке последнего столбца таблицы 1 приведено число строк Я6 рассматриваемого корпуса.

Использование статистики I в словаре позволяет учитывать естественным образом наличие в стихе ударений на слабых местах ритмической схемы Я6. Так, суммарная ударность на нечетных слогах строки равна 71724, 5369, 2480, 38254, 3805 и 2601 соответственно для 1–11 слогов. Этот факт невозможно получить, используя традиционную статистику III.

Представляет известный интерес сравнение частотного словаря ритмических слов какого-либо корпуса поэзии с частотным словарем ритмических слов прозы. В таблице 2 приведены ранги<sup>2</sup> различных типов ритмических слов для трех словарей: Я6 (последний столбец таблицы 1) — обозначен в 1 столбце как «Ямб», словарей прозы «Пиковая дама» и «Бэла», обозначены соответственно как ПД и Бэла; два последних приведены в [Колмогоров, Прохоров 1985].

Таблица 2

Ранги ритмических слов для различных ритмических словарей

Тип	0.0	0.1	1.0	0;0	0;1	1;0	0;2	2;0	1;1	0,0
Ямб	1	23	21	4	12	7	18	20	13	6
ПД	1	14	18	10	13	6	22	23	25	7
Бэла	1	13	14	5	12	7	22	18	23	6
Тип	0,1	1,0	0,2	2,0	1,1	0,3	1,2	2,1	3,0	0,4
Ямб	5	2	8	10	3	19	9	11	16	29
ПД	2	4	5	11	3	16	9	8	19	24
Бэла	2	4	8	9	3	17	11	10	20	25
Тип	1,3	2,2	3,1	4,0	0,5	1,4	2,3	3,2	4,1	5,0
Ямб	17	15	14	26	38,5	27	24	22	25	31
ПД	15	12	17	30,5	30,5	26	21	20	27,5	38
Бэла	16	15	19	30	40	26,5	21	24	30	40
Тип	1,5	2,4	3,3	4,2	5,1	2,5	3,4	4,3	5,2	6,1/3,5
Ямб	35	33	28	32	30	38,5	38,5	34	38,5	38,5
ПД	38	30,5	38	27,5	38	38	38	38	38	38/30,5
Бэла	40	30	28	26,5	40	34	34	34	34	34/40

<sup>2</sup> Ряд объектов, расположенных в соответствии с некоторым признаком, называют упорядоченным. Сам процесс такого упорядочения называется ранжированием, а каждому члену ряда присваивается ранг. В работе в качестве признака используется частота, т. е. слово с рангом 1 имеет наибольшую из всех слов частоту.

Воспользуемся для сравнения частотных словарей ритмических слов коэффициентом ранговой корреляции Спирмэна  $\rho_{km}$  [Kendall 1970:11] для случая несвязанных рангов:

$$\rho_{km} = 1 - 6 \sum_{i=1}^{i=n} (r_{ik} - r_{im})^2 / (n^3 - n).$$

Здесь  $r_{ik}$  — значение ранга для  $i$  ритмического слова,  $k, m$  — номера ритмических словарей,  $n$  — размер ритмического словаря. Вообще говоря, в таблице 2 имеется небольшое число связанных рангов, т. е. различные типы ритмических слов имеют одинаковые ранги. Как показано в п. 3.9 [Kendall 1970:50–51], использование вышеприведенной формулы при наличии небольшого числа связанных рангов приводит к ошибке в 2 знака величины  $\rho_{km}$ , что вполне достаточно для наших целей. Найдем для каждой из пар ритмических словарей значения коэффициента ранговой корреляции Спирмэна. Обозначив словари ямба, ПД и Бэла как 1, 2 и 3 соответственно, имеем

$$\rho_{12} = 0.928, \rho_{13} = 0.939, \rho_{23} = 0.955,$$

что характеризует достаточно близкое соответствие сравниваемых ритмических словарей между собой. Отметим, что мощность (размер) словарей ПД и Бэла, минимум на 2 порядка меньше мощности ритмического словаря Яб.

В завершение раздела о ритмическом словаре отметим, что из таблицы 1 легко получить частоты «длинношейных» и «длинноногих» ритмических слов [Гаспаров, Скулачева 2001]. Если считать «длинношейным» ритмическим словом слово с числом не менее 3 предударных слогов, а «длинноногим» — слово с числом не менее 3 послеударных слогов, то на 1 слог ритмической схемы Яб приходится 25406 и 6718 «длинношейных» и «длинноногих» ритмических слов при частоте всех ритмических слов на этом слоге, равной 1437326. Читатель при желании легко может получить распределение частот «длинношейных» и «длинноногих» ритмических слов для остальных слогов ритмической схемы.

3. Перейдем к параметрам, характеризующим стихотворную строку. Расположение ударений в строке характеризует параметр *стихотворная форма*, расположение ритмических слов в соответствии с статистикой III — параметр *словораздельная вариация*. Как и любой 6-стопный силлаботонический размер, Яб имеет 28 стихотворных форм. Число словораздельных вариаций в Яб больше 300, что исключает применение этого параметра при анализе ритмики стиха.

В таблице 3 приводится распределение частот стихотворных форм Яб В столбцах 2 и 6 таблицы приведен ритмический рисунок (т. е. распределение ударений на четных слогах строки: 1 — наличие ударения, 0 — его отсутствие). В столбцах 3, 4, 7, 8 таблицы приведены относительные и абсолютные (помеченные значком \*) частоты соответствующих стихотворных форм для выборки 1 [Нещеретов 2009] и анализируемого в работе корпуса Яб — выборки 2. Объем выборки 1 более 923 тысяч строк.

Примеры стихов, соответствующих 28 стихотворным формам Я6, приведены в статье [Нещеретов 2009]. Заметим, что объемы выборок 2 и 1 в 47 (соответственно более чем в 30) раз больше объема выборки [Тарановский 2010].

Разделим по времени корпус Я6 на 12 групп (периодов). В 1–11 группы входят произведения авторов, родившихся до 1730, 1755, 1780, 1805, 1830, 1855, 1880, 1905, 1930, 1955, 1980 гг., либо, при отсутствии сведений о возрасте, опубликованные до 1750, 1775, 1800, 1825, 1850, 1875, 1900, 1925, 1950, 1975, 2000 гг. соответственно. В 12 группу входят произведения авторов, родившихся после 1980 г., либо, при отсутствии сведений о возрасте, опубликованные в настоящее время. Отметим, что такое разделение позволяет учесть при анализе произведения как неизвестных авторов, так и авторов, подписывающих свои произведения анаграммами (что характерно для 4 и 5 групп). Далее принадлежность к  $n$  группе обозначается как  $t = n$ .

Таблица 3

Частоты стихотворных форм Я6

№ формы	Ритм. рисунок	Выборка 1	Выборка 2	№ формы	Ритм. рисунок	Выборка 1	Выборка 2
I	1,1,1,1,1	0.144	0.1413	XV	1,1,0,1,0	0.122	0.1245
II	0,1,1,1,1	0.0314	0.0326	XVI	1,1,1,0,0	422*	814*
III	1,0,1,1,1	0.122	0.1166	XVII	1,0,0,0,1	31*	45*
IV	1,1,0,1,1	0.0854	0.0856	XVIII	1,0,0,1,0	327*	570*
V	1,1,1,0,1	0.0258	0.0248	XIX	0,1,0,0,1	0.00288	0.0025
VI	1,1,1,1,0	0.179	0.1808	XX	0,1,0,1,0	0.0231	0.0252
VII	0,0,1,1,1	325*	429*	XXI	0,0,1,0,1	67*	94*
VIII	0,1,0,1,1	0.0168	0.0185	XXII	0,0,1,1,0	327*	464*
IX	0,1,1,0,1	0.0072	0.0069	XXIII	0,1,1,0,0	123*	249*
X	0,1,1,1,0	0.039	0.0423	XXIV	1,0,1,0,0	365*	612*
XI	1,0,0,1,1	240*	397*	XXV	1,1,0,0,0	224*	373*
XII	1,0,1,0,1	0.0226	0.022	XXVI	1,0,0,0,0	3*	5*
XIII	1,0,1,1,0	0.161	0.1603	XXVII	0,1,0,0,0	69*	120*
XIV	1,1,0,0,1	0.0151	0.0132	XXVIII	0,0,1,0,0	5*	8*

В таблице 4 приведено ранговое распределение 15 наиболее значимых (т. е. обладающих наибольшими относительными частотами) стихотворных форм по периодам. Число, стоящее на пересечении  $k$  столбца,  $k = 1–12$ , и  $m$  строки,  $m = 1–15$  соответствует номеру формы. Например, на пересечении 2 столбца и 3 строки стоит число 1, что означает, что стихотворная форма 1 занимает 3 место по размеру в распределении форм для  $t = 2$

Из данных, приведенных в таблице 4, следует, что в эволюции ритмического словаря Я6 нужно выделить 4 периода: первый  $t = 1÷3$  характеризующийся практическим постоянством первых десяти стихотворных форм, второй  $t = 4÷7$ , характеризующийся непостоянством, третий  $t = 8÷9$ , характеризующийся практическим постоянством первых восьми стихотворных форм, и четвертый  $t = 10÷12$ , опять характеризующийся непостоянством стихотворных форм.

Ранговое распределение стихотворных форм по периодам

		Периоды												
		01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	
Ранги	1	6	6	6	6	13	6	6	6	6	13	6	13	
	2	13	13	13	13	6	13	13	1	1	6	13	6	
	3	1	1	1	15	15	15	1	13	13	1	15	1	
	4	3	3	3	1	1	1	15	15	15	3	1	3	
	5	15	15	15	3	3	3	3	3	3	15	4	15	
	6	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	3	4
	7	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10	10
	8	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
	9	20	20	20	20	20	5	5	5	20	5	20	5	
	10	5	5	5	5	5	20	12	12	5	12	8	12	
	11	8	8	12	12	12	12	20	20	8	20	12	20	
	12	12	12	8	8	14	14	14	14	12	8	5	8	
	13	14	14	14	14	8	8	8	8	14	14	9	14	
	14	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	14	9	
	15	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	19	

4. Основным инструментом, используемым стиховедами при анализе ритмики корпуса стиха, является профиль ударности. Следует подчеркнуть, что использование профиля ударности неявно предполагает однородность анализируемой выборки. В данном контексте однородность означает, что профили ударности всей выборки и любой ее части статистически неразличимы.

В работе [Нещеретов 2012] на примере произведений Я6, созданных в XX веке, показано, что для значительной части поэтов характерна неоднородность их корпусов Я6. Естественно предположить, что неоднородность корпусов характерна не только для XX века.

Если корпусы Я6 неоднородны, то выберем в качестве элемента для анализа произведение, уточнив, что при этом понимается под произведением Я6. Несколько сократим корпус ритмики, оставив в нем произведения собственно Я6 и отрывки вольного ямба с длиной не менее 8 строк Я6. Произведения длиной в  $L$  строк, в которых число строк Я6 равно  $L - 1$ , также будут учитываться.

Каждое произведение Я6 характеризуется профилем ударности и наличием (или отсутствием) цезуры. Профиль ударности в нашем случае<sup>3</sup> — 5-мерный вектор,  $i$  компонента которого представляет собой отношение числа значимых ударений, приходящихся на  $i$  икт, к общему числу строк  $L$  произведения. Цезура — логическая переменная, принимающая два значения (*true*, *false*): *true* (наличие цезуры) в случае, когда отношение количества словоразделов после  $j$  слога к общему числу строк не меньше  $L - 1/L$ , и *false* (отсутствие цезуры) во всех остальных случаях.

<sup>3</sup> Так как из таблицы 1 следует, что ударность на 6 икте больше 0.99896, то принимаем ее равной 1.

Приведенное определение цезуры отличается от определения, приведенного в работах [Тарановский 2010, Гаспаров 1993], где под цезурой понимается отношение количества словоразделов после 6 слога<sup>4</sup> к общему числу строк, Отметим, что для произведений с малой длиной профиль ударности нельзя рассматривать в качестве объективного параметра ввиду большой дисперсии. Понятие цезуры содержательно не для любого словораздела, а лишь для расположенных в «медианной» части стиха — для Я6 это словоразделы, расположенные от 4-го до 8-го слога.

Прежде чем перейти непосредственно к анализу ритмики Я6, необходимо отметить, что в выборку входят произведения различной длины, от 2 строк (эпиграммы) до нескольких тысяч (эпические поэмы Хераскова, переводы Мерзлякова и др.). Для уменьшения неоднородности выборки по длине произведения разделим ее на 18 групп с длиной произведений не более 7, 8, 11, 13, 14, 16, 20, 24, 32, 40, 48, 60, 80, 120, 200, 600, 1000 и более 1000 строк. Ограничим минимальную длину произведений, для которых определяется профиль ударности и цезура, 8 строками.

Выборка состоит из 31825 произведений 2979 авторов. Распределение произведений в зависимости от их длины по 18 группам приведено в таблице 5, где  $k$  — номер группы,  $N$  — число произведений, приходящееся на  $k$  группу и  $L$  — число строк в группе.

Таблица 5

**Распределение произведений в зависимости от их длины**

$k$	$N$	$L$	$k$	$N$	$L$	$k$	$N$	$L$
1	5631	22762	7	2472	47875	13	641	44989
2	2083	16664	8	1652	38660	14	604	58927
3	1628	16397	9	2097	61165	15	423	64442
4	3023	36716	10	1133	41839	16	358	118326
5	5594	78316	11	680	30606	17	88	68600
6	2810	44534	12	665	36356	18	243	498418

Данные, характеризующие активность поэтов в Я6, приведены в таблице 6, где  $A$  — количество авторов,  $N$  — среднее число произведений, приходящееся на автора,  $L$  — средний размер корпуса Я6.

Таблица 6

**Активность поэтов в Я6**

$t$	$A$	$N$	$L$	$t$	$A$	$N$	$L$
1	15	41	4584	7	191	18	481
2	91	17	1751	8	371	12	519
3	203	10	998	9	222	15	598
4	178	10	506	10	515	13.5	275
5	119	12	493	11	753	6	153
6	85	12	507	12	236	3	85

<sup>4</sup> В случае 6-стопного русского ямба.

Столбцы  $N$  и  $L$  характеризуют эволюцию Яб от одного из основных размеров при зарождении русского классического стиха до одного из многих размеров на фоне падения интереса к классическим формам поэзии.

Из определения цезуры следует, что произведения либо ей обладают, либо не обладают. Как поступать в случае большего произведения с общим числом строк  $N$ , если  $n$  — число строк со словоразделом после определенного слога «почти» совпадает с  $N$ . Будем считать, что произведение обладает цезурой, если  $n = N - 1$ , либо  $(N - n)/N \leq 1.22 \times 10^{-2}$ , причем последнее неравенство выполняется с обеспеченностью 0.975.

Наличие цезуры позволяет еще более упростить анализ ритмики Яб, т.к., используя в этом случае гипотезу<sup>5</sup> о независимости левого и правого полустиший, можно снизить размерность задачи до трех, рассматривая ударность иктов только левого полустишия. Пусть  $D_m$ ,  $m = 1, 2, 3$ , — ударность  $m$  икта. В зависимости от соотношения между  $D_m$  и  $D_k$ , где  $k$ ,  $m = 1, 2, 3$ , в Яб с цезурой после 6 слога стиха существует 13 типов профилей ударности, приведенных в первом столбце таблицы 7.

Используемый в таблице 7 символ  $\approx$  означает, что

$$|D_k - D_m| \leq \begin{cases} 2.75\sqrt{(s_k^2 + s_m^2)/(N-1)}, & k, m = 1, 2, 3; k \neq m, \\ 1, & \end{cases}$$

где  $N$  — число произведений в  $L$  группе,  $L = 2, \dots, 18$ ,  $s_k$  — дисперсия ударности  $k$  икта.

Определив указанным способом типы профилей ударности, получим, что все произведения Яб с цезурой после 6 слога стиха<sup>6</sup>, относящиеся к 2–18 группам, делятся на 13 статистически независимых ритмических классов.

Напомним, что Тарановским в [Тарановский 2010] введены понятия «симметричного» и «несимметричного» Яб. Из таблицы 7 следует, что симметричному Яб соответствуют 5, 8 и 11 типы профилей ударности, несимметричному — остальные. В работе [Нещеретов 2012] поставлена задача об определении соотношения между «симметричным» и «несимметричным» Яб. Исходя из этого, для анализа ритмики произведения Яб будем делить на пять типов:

- 1) с длиной менее 8 строк;
- 2) с цезурой после 4, 5, 7 и 8 слогов стиха;

Таблица 7

Типы профилей Яб с цезурой после 6 слога стиха

№	$D_1; D_2$	$D_2; D_3$	$D_3; D_1$
01	$D_1 < D_2$	$D_2 < D_3$	$D_3 > D_1$
02		$D_2 \approx D_3$	
03		$D_2 > D_3$	
04	$D_1 \approx D_2$	$D_2 < D_3$	$D_3 > D_1$
05	$D_1 > D_2$		
06	$D_1 < D_2$	$D_2 > D_3$	$D_3 \approx D_1$
07	$D_1 \approx D_2$	$D_2 \approx D_3$	
08	$D_1 > D_2$	$D_2 < D_3$	
09	$D_1 < D_2$	$D_2 > D_3$	$D_3 < D_1$
10	$D_1 \approx D_2$		
11	$D_1 > D_2$	$D_2 < D_3$	$D_3 < D_1$
12		$D_2 \approx D_3$	
13		$D_2 > D_3$	

<sup>5</sup> Проведенные численные проверки гипотезы о независимости левого и правого полустиший Яб «подтверждают» ее справедливость.

<sup>6</sup> Ниже словосочетание «с цезурой после 6 слога стиха» будем опускать там, где это не вызывает двойственности определений.

- 3) не имеющие цезуры;
- 4) симметричные с цезурой после 6 слога стиха;
- 5) несимметричные с цезурой после 6 слога стиха.

Прежде чем перейти к анализу ритмики приведем примеры симметричного и несимметричного Яб.

***Белла Ахмадулина***

\*\*\*

Ни слова о любви! Но я о ней ни слова,  
Не водятся давно в гортани соловьи.  
Там пламя посреди пустого небосклона,  
Но даже в ночь луны ни слова о любви!

Луну над головой держать я притерпелась  
Для пушного труда, для возбужденья дум.  
Но в нынешней луне — бессмысленная прелесть,  
И стелется Арбат пустыней белых дюн.

Лепечет о любви сестра-поэт-певунья —  
Вполглаза покошусь и усмехнусь вполрта.  
Как зримо возведен из толщи полнолуныя  
Чертог для божества, а дверь не заперта.

Как бедный Гоголь худ там, во главе бульвара,  
И одинок вблизи вселенской полыньи.  
Столь длительной луны над миром не бывало,  
Сейчас она пройдет. Ни слова о любви!

Так долго я жила, что сердце притупилось,  
Но выжило в бою с невзгодой бытия,  
И вновь свежим-свежа в нем чья-то власть и милость.  
Те двое под луной — неужто ты и я?

***Валерий Перелешин***

Письмо — (I)

Не слиток золота я прячу на дому,  
А боль ответную расслышанного зова,  
И перестроиться судьба моя готова  
По катехизису — по этому письму.

Теперь ты вверился томленью моему  
И стал добычею — единственной — лова:

Из сети выпростав, я пленника такого  
И в сердце жадное, и в жизнь мою возьму.

Пусть, наложенная на строки дорога,  
В подвале шепотом поется литургия,  
И пусть на улицах останется темно.

А ты засветишься — чтоб засияли славой  
И стали жертвою, бескровной и кровавой,  
Хлеб евхаристии и красное вино.

На рис. 1 приведены графики числа произведений в зависимости от времени для пяти классов Я6: с длиной менее 8 строк — функция  $M(t)$  (точки); с цезурой после 4, 5, 7 и 8 слогов стиха —  $C(t)$  функция (двойная); не имеющих цезуры — функция  $N(t)$  (штрих-пунктир); симметричного — функция  $Sym(t)$  (сплошная) и несимметричного — функция  $Nosym(t)$  (пунктир). По оси абсцисс отложено время  $t$ , по оси ординат — число произведений  $N$  в логарифмическом масштабе (отсутствие произведений соответствует числу 0.1).

Видно, как со временем расширялись представления о Я6: постепенно обретал права гражданства «нецезурный» Я6, а с начала XX столетия появились первые опыты Я6 с цезурой после 4, 5, 7 и 8 слогов стиха.

Обращаем внимание, что начиная с  $t = 3$  по  $t = 9$  число произведений несимметричного Я6 превышает число произведений симметричного ямба. Для  $t \leq 2$  и  $t \geq 10$  характерно преобладание числа произведений симметричного ямба.

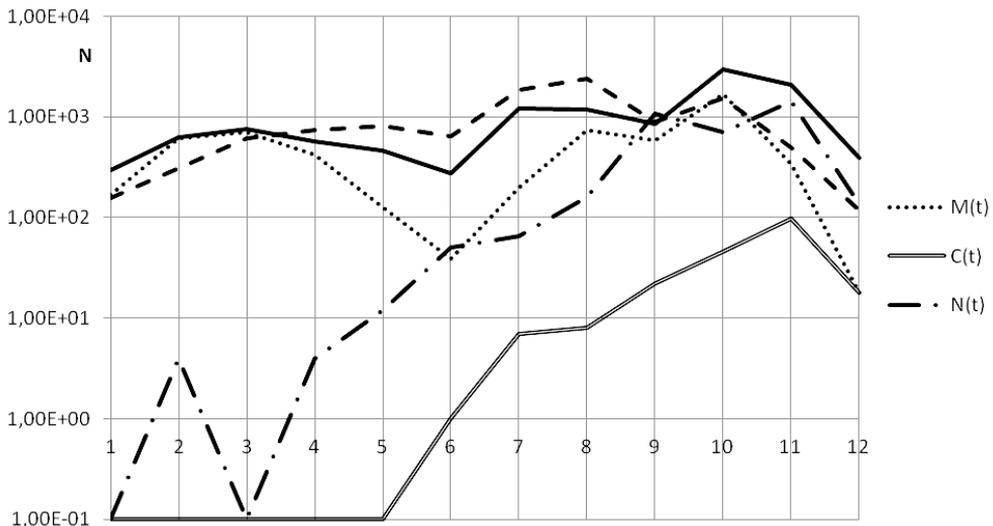


Рис. 1. Число произведений Я6

На рис. 2 приведены графики числа строк в произведениях Я6 в зависимости от времени для тех же пяти классов, что и на рис. 1, и с теми же обозначениями. По оси ординат — число произведений  $N$  в логарифмическом масштабе (отсутствие произведений соответствует числу 0.1).

Обращаем внимание, что начиная с  $t = 6$  по  $t = 8$  число строк в произведениях несимметричного Я6 практически равно числу строк в произведениях симметричного ямба. Для  $t < 6$  и  $t > 8$  характерно преобладание числа строк в произведениях симметричного ямба.

Перейдем к анализу каждого (кроме «малых» произведений) типа, представленного на рис. 1 и 2. Класс Я6 с цезурой после 4, 5, 7 и 8 слогов стиха самый малочисленный (менее 2% от размера корпуса): произведений с цезурой после 4 слога стиха — 15, после 5 слога — 41, после 7 слога — 13, после 8 слога — 131. Соответствующее количество строк — 192, 400, 145, 2283. Отметим, что большая часть произведений ямба с цезурой после 8 слога возникла в 1990–2010 гг. Анализу корпуса нецезурного ямба посвящен раздел 5 работы.

В отношении соотношения между симметричным и несимметричным ямбами может возникнуть следующая гипотеза: хотя число произведений несимметричного Я6 местами превышает число произведений симметричного ямба, скорее всего, несимметричный ямб характерен для произведений малой длины.

Для проверки этой гипотезы приведем на рис. 3 графики зависимостей  $N(k)$ ,  $L(k)$  для симметричного и несимметричного ямба, где  $N, L$  — количество произведений и строк,  $k$  — номер группы, 1, 2 —  $N(k)$ , 3, 4 —  $L(k)$ , 1, 3 — симметричный, 2, 4 — несимметричный ямб.

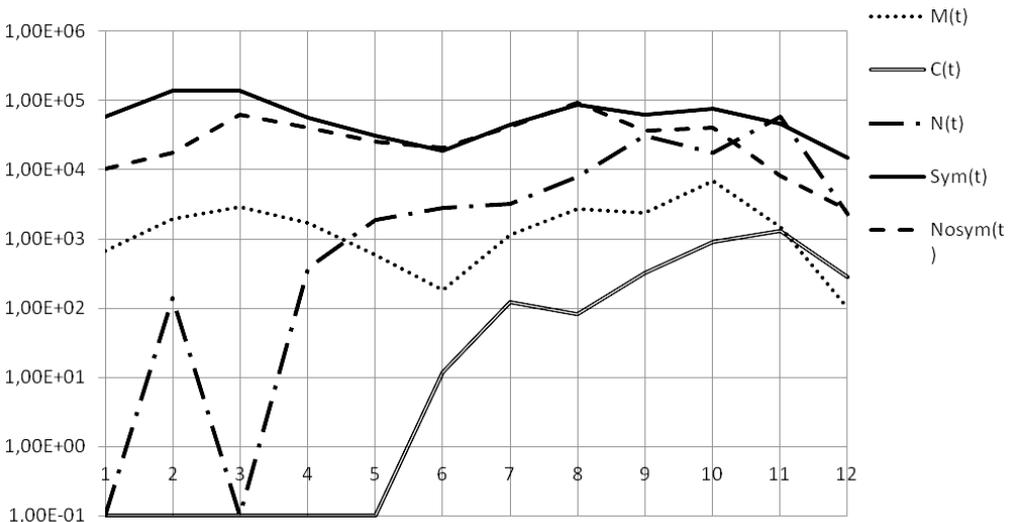


Рис. 2. Число строк в произведениях Я6

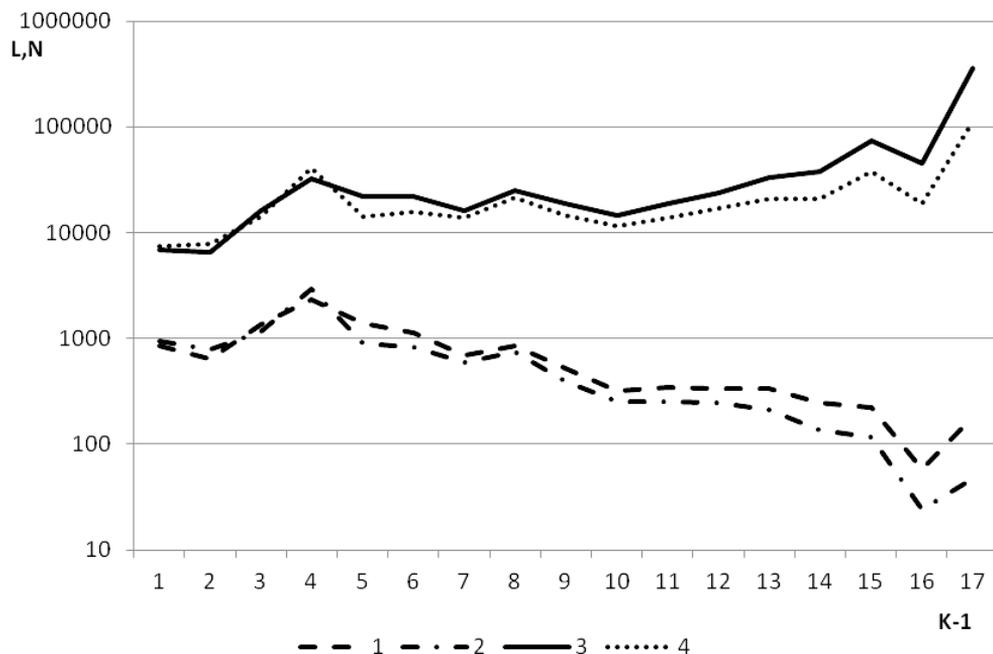


Рис. 3. Количество произведений и строк симметричного и несимметричного ямба

Из анализа данных, приведенных на рис. 3 следует, что сформулированная выше гипотеза подтверждается. В то же время, даже для больших размеров число произведений симметричного и несимметричного ямба одного и того же порядка.

5. Приведем юношеское стихотворение Набокова<sup>7</sup>:

Кузнечик кузнечик|| звучно откликается;  
 Табачные цветы| душистей и белей;  
 Влюбленная Астарта|| дремля улыбается  
 Над стройностью святой| изящных тополей.  
 Стекает греза света|| с неба многострунного  
 И жжет его покой|, как длинный поцелуй...  
 О ночь, уйми обманы|| сладострастья лунного...  
 Мне больно... не ласкай|, мне больно... не чаруй...  
 Мне больно... Созерцаньe|| в неге содрогается;  
 Я грезить не могу|, я слишком опьянен.  
 Моя печаль из сердца|| криком вырывается:  
 «Зачем я здесь один|, зачем я не влюблен?»

<sup>7</sup> В стихотворении символы | и || обозначают словоразделы после 6 и 7 слогов соответственно, дактилическая клаузула обозначается подчеркиванием, ударения в словах перед помеченными словоразделами обозначены жирным шрифтом.

Во всех нечетных строках помеченный после 7 слога словораздел — женский, а клаузула — дактилическая, тогда как во всех четных строках клаузула и помеченный после 6 слога словораздел — мужские. По терминологии [Гаспаров 1993:78] это стихотворение — пример передвижной цезуры. Выше уже говорилось, что многие филологи отождествляют понятия словораздела и цезуры, что приводит к терминологической путанице. Разумеется, никакой передвижной цезуры не существует. Стихотворение Набокова — единственный образец цезурного логаяда в рассматриваемом нами корпусе Я6, и в то же время, пример нецезурного ямба.

Поэма Чаева «Надя» длиной более 2500 строк интересна тем, что делится на две почти равные части: первая в соответствии с вышеприведенными критериями является нецезурным Я6, вторая — цезурным симметричным. В таблице 10 эти части поэмы учтены как два самостоятельных произведения.

В корпусе нецезурного Я6 заметное место занимает корпус Яновича (сайт «Poesia.org», почти 21 тысяча строк и около 1000 произведений). Этот автор позиционирует себя как сторонника системы фразового стихосложения<sup>8</sup>, которая означает, что используются не словесные, а фразовые ударения на одно или несколько слов, произносимых слитно. При этом стихотворения корпуса определяются Яновичем как пеоны четвертые трехстопные. Приведем несколько примеров его расстановки акцентов в строке (ударения выделены прописными): «Творцом остАнься: леть в искУстве — не прирОдна», «Сюжет помОжет! А рифмОвка — смысл умНОжит», «Размеры стрОчек — мысль в объЯтия — возьмУт», «хвала востОрженная — лИшь — лукавый шУм» (ударения выделены прописными, как у автора). Как видно из примеров, ударная константа у Яновича может приходиться на слово с незначимым ударением и может не приходиться на слово с значимым ударением. Уточним, какая метрическая конструкция понимается под пеоном в русском стиховедении.

Согласно Гаспарову, «пеон состоит из двустопий, а каждое двустопие имеет обязательное ударение на одной и обязательное ударение на другой стопе  $\cup \times \cup \dots$ . В зависимости от того, на который слог приходится ударение, различают пеоны I, II, III и IV... Шестистопный ямба может звучать ритмами IV пеона» [Гаспаров 1993: 93], и в [Гаспаров 1993: 92] в качестве такого примера приведено стихотворение Северянина «Из-за чего, из-за кого...». «Некоторые стиховеды считают пеоны даже не двустопиями, а цельными стопами и предлагают называть стихотворение Северянина 3-стопным пеоном IV, но это не общепринято» [Гаспаров 1993: 93].

Согласно Квятковскому, «античная пэоническая стопа — пятидольного объема о четырех слогах, один из которых долгий, двудольный» [Квятковский 1966: 229]. Общепринятое обозначение античного IV пеона  $\cup\cup\cup\cup\cup$ . В русском стиховедении долгий слог  $\cup\cup$  заменяется ударной константой  $'$ . Поэтому логичнее русский IV

<sup>8</sup> Фразовое стихосложение, определенное таким образом, впрямую противоречит «второму закону соответствия реального ритма метрической схеме» [Колмогоров, Прохоров 1985]: «на метрически ударный слог должно падать реальное ударение». Под реальным ударением понимается «не искусственное скандирование стиха, а ударность слога в соответствии с нормальным для русского языка внестиховым произношением».

пеон обозначать как  $\sim'$ . Но на русском языке нет стихотворений, строки которых точно укладывались в ритмическую схему  $\sim\sim\sim'\sim\sim\sim'$ . С этим молчаливо согласен и Квятковский, у которого среди многочисленных примеров «четырёхдольников» и «пеонов» нет ни одного Яб. Отсутствие стихотворений на русском языке с вышеприведенной ритмической схемой связано с тем, что средняя длина ритмического слова меньше 3 слогов, и как следует из таблицы 1, удельная доля ритмических слов с длиной в 4 и больше слогов пренебрежимо мала по сравнению с долей ритмических слов с длиной не больше 2 слогов.

Отметим, что приведенные выше примеры стихов Яновича укладываются в ритмическую схему IV пеона с учетом следующего допущения: сильное место пеона не обязательно занимает безусловно или потенциально значимое слово. Далее пеон с ритмической схемой  $\sim\sim'\sim\sim'\sim\sim'$  будем называть нецезурным Яб с преобладанием ударений на 4 и 8 слогах или сокращенно 4,8-ямбом. Уточним, что понимается под преобладанием ударений и под необязательными ударениями. Будем считать, что в ямбе преобладают ударения на 4 и 8 слоге, если средняя ударность на этих слогах примерно в 1.5 раза, чем на остальных. Из самого определения «необязательное ударение» никак не следует, что средняя ударность на этом слоге много меньше единицы. Так, у того же Яновича имеются стихотворения, в которых средняя ударность на 2,6 и 10 слогах равна 1.0, 1.0, 0.875. Ясно, что такие стихотворения не относятся к 4,8-ямбу, и тем более, к IV пеону.

Чтобы получить оценку средней ударности на 2,6 и 10 слогах, обратимся к симметричному Яб. В таблице 8 представлены средние значения ударности на 2 икте рассматриваемого корпуса симметричного ямба. В 1 столбце таблицы приведены значения классов  $k$ ,  $k = 2 \div 18$ , 2-й столбец соответствует временным периодам  $t$ ,  $t = 1 \div 12$ . В последнем столбце и в последней строке таблицы приведены средние значения величины ударности на 2 икте по размеру  $k$  и по времени  $t$  соответственно. Так как ударность на 2 икте в симметричном ямбе заведомо меньше 1, то в записи величины ударности опущены символы «0» и «.».

Представляется, что среднее значение величины ударности на 2 икте симметричного Яб является достаточно точной оценкой для ударности на 2,6 и 10 слогах 4,8-ямба. В соответствии с данными, приведенными в таблице 8, назначаем среднюю ударность на 2,6 и 10 слогах 4,8-ямба равной 0.6. Среднюю ударность на 2,6 и 10 слогах 4,8-ямба назначаем равной 0.95. Отметим, что из таблицы 8 следует, что средняя ударность на 2 икте симметричного ямба меняется по времени  $t$  в пределах доверительного интервала.

Для предварительного анализа оставшегося корпуса нецезурного Яб введем коэффициент нарушения цезуры  $\beta$ , который определяется по формуле

$$\beta = 1 - Sl_6/L,$$

где  $Sl_6$  — число словоразделов после 6 слога стиха в произведении,  $L$  — число строк в произведении. В таблице 9 представлены показатели для корпуса нецезурного Яб в зависимости от параметров  $\beta$  и  $L$ . В 2–11 столбцах второй строки таблицы символы  $\Sigma N$  и  $\Sigma L$  обозначают число произведений и строк в них для

Ударность на 2 якте симметричного ямба

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Σ
2	500	561	523	500	570	528	517	524	513	450	417	496	483
3	492	532	569	544	554	561	546	553	564	453	441	457	507
4	550	576	560	548	546	522	558	557	543	464	436	469	492
5	508	586	602	591	591	598	593	587	602	532	510	478	561
6	592	570	569	587	574	624	578	577	545	472	466	449	506
7	599	594	582	542	595	593	603	580	556	485	467	478	523
8	563	599	596	594	593	635	594	614	564	512	487	454	545
9	603	630	608	544	613	646	618	607	590	526	495	497	560
10	576	641	642	572	615	634	629	628	615	543	510	577	585
11	610	614	636	611	622	622	630	637	630	555	525	550	604
12	636	647	643	592	620	622	645	662	622	545	530	544	609
13	650	644	636	623	637	654	643	650	652	549	540	636	623
14	634	657	640	631	652	657	635	645	678	556	543	597	628
15	624	630	622	613	653	653	639	621	654	595	541	699	622
16	649	645	641	624	615	711	665	671	639	655	537	677	642
17	623	681	678	658	712	–	697	709	667	704	509	661	674
18	666	691	681	689	651	696	715	692	705	721	–	704	687
Σ	654	673	663	640	635	669	646	665	669	555	488	592	0.6

Таблица 9

Классификация корпуса нецезурного Я6

L	8–13		14		15–48		49–200		201–3170		Σ
Интервал β	ΣN	ΣL	ΣN	ΣL	ΣN	ΣL	ΣN	ΣL	ΣN	ΣL	
[0,0.25]	27	262	3	42	11	203	1	73	0	0	42/580
(0.25,0.5]	198	2044	58	812	342	8219	8	498	0	0	6066/11573
(0.5,0.75]	415	4348	114	1596	1019	25250	98	8104	31	28476	1677/67774
(0.75,1.0]	130	1479	107	1498	454	11091	102	9384	12	9807	706/33259
Σ	770	8133	282	3948	1826	44763	209	18059	43	38283	3130/113186
4,8-ямб	134	1433	38	532	351	9015	10	835	0	0	533/11815

конкретного значения (или интервала)  $L$ . В 7 строке приведены суммарные показатели для всего корпуса нецезурного Я6 (без 4,8-ямба). В 8 строке для сравнения приведены данные по 4,8-ямбу. В последнем столбце приведены суммарные показатели по  $\beta$ .

Из данных, приведенных в таблице 9, следует, что имеется значительный корпус нецезурного Я6 (в основном это 4 и 5 строки таблицы), классификация которого требует дальнейших усилий, прежде всего, в уточнении используемых критериев нецезурного стиха.

6. Продолжим анализ корпуса Я6, начатый в разделе 4. Отметим, что в ходе пополнения корпуса выявлены произведения малоизвестных и полузабытых поэтов, чье творчество до сих пор не являлось предметом исследования стиховедов.

В таблице 10 приведена информация о корпусах Я6 450 авторов, разделенных для удобства на группы по времени, а в пределах группы представленных в алфавитном порядке. Фамилии авторов в основном приводятся без инициалов, за исключением случаев неоднозначности. В заголовке таблицы для столбцов используются следующие обозначения:  $A$  — число произведений и число строк симметричного ямба, разделенные косой чертой,  $B$  — число произведений и число строк несимметричного ямба, разделенные косой чертой,  $C$  — число произведений и число строк всего корпуса Я6, разделенные косой чертой,  $D$  — коэффициент однородности, равный отношению числа строк симметричного ямба к общему числу строк Я6 с цезурой после 6 слога стиха. Причем, чем ближе коэффициент  $D$  к нулю, тем ближе корпус Я6 с цезурой после 6 слога стиха к однородному. В случае, если произведения ямба с цезурой, отличной от 6 слога, не составляют основу корпуса, вместо величины коэффициента  $D$  ставится прочерк. Если  $D \leq 0.01$ , то он принимается равным нулю. В столбце  $E$  приведена информация о подкорпусах нецезурного ямба и ямба с цезурой, отличной от 6 слога, разделенная вертикальной чертой. Для каждого из этих подкорпусов приведены число произведений и число строк, разделенные косой чертой. Отсутствию указанных подкорпусов в столбце  $E$  соответствует пустое место.

Таблица 10

Авторы Я6

Автор	$A$	$B$	$C$	$D$	$E$
$t = 1$					
Владыкин	3/8603	1/36	4/8639	0.004	
Ломоносов	68/6134	31/780	189/7259	0.113	
Майков В.	32/14842	26/3301	69/18198	0.182	
Мамонов-Дм.	76/8590	31/780	197/9715	0.083	
Поповский	4/2622	1/58	6/2686	0.022	
Сумароков А	130/15466	88/6113	283/21835	0.283	
Тредиаковский	43/7125	4/37	48/7168	0.005	
$t = 2$					
Барков	91/4720	28/604	270/5674	0.113	1/40
Барковиана	37/2929	4/149	105/3289	0.048	
Бахтин	4/285	12/176	25/503	0.382	
Богданович	23/1902	10/792	75/2816	0.294	
Веревкин	1/38	1/29	3/441	-	1/374
Ветошников	1/430	0	1/430	0	
Державин	39/8118	24/488	159/9030	0.057	2/66
Дубровский	9/866	0	23/914	0	
Ильинский М.	17/6279	2/46	19/6325	0.007	
Карин А.	3/431	0	3/431	0	
Ключарев	1/1186	2/132	4/1324	0.100	
Княжнин	13/19047	4/1722	18/20773	0.083	
Козельский	49/10862	1/8	86/10973	0	

Автор	A	B	C	D	E
Кольчев	9/1445	1/14	11/1465	0.010	
Костров	10/8818	15/904	25/9722	0.093	
Нарышкин С.	6/345	6/244	13/593	0.414	
Нелединский-Мелецкий	9/445	13/345	34/844	0.437	
Палицын	0	4/725	4/725	1.0	
Перепечин	4/453	1/99	5/552	0.179	
Петров В.	27/11230	9/1703	37/12937	0.132	
Попов М.	8/377	2/96	26/537	0.203	
Потемкин	4/1361	7/3142	11/4503	0.698	
Ржевский А.	36/2751	20/420	81/3244	0.132	
Рубан	40/1241	37/1107	103/2507	0.471	1/34
Санковский	7/3065	1/30	8/3095	0.010	
Струйский	23/1651	5/163	39/1857	0.090	
Урсова	11/3572	1/168	12/3740	0.045	
Фонвизин Д.	5/1236	1/22	6/1258	0.017	
Фонвизин П.	7/712	0	10/725	0	
Хемницер	25/1048	33/980	115/2190	0.483	
Херасков	37/36646	14/1983	61/38667	0.051	
Чулков М.	4/1776	1/13	5/1789	0	
$t = 3$					
Бобров	8/192	22/1038	44/1298	0.844	
Булдина	5/1493	11/456	18/1961	0.234	
Воейков	1/64	17/5570	18/5634	0.989	
Глинка С.	6/1170	9/3069	17/4251	0.724	
Голенищев-Кутузов П.	23/1450	40/3939	64/5395	0.731	
Голицын	22/462	10/4113	53/4667	0.899	
Горчаков	9/1025	2/340	30/1433	0.249	
Грузинцев	2/6851	0	2/6851	0	
Дмитриев И.	40/2134	25/510	145/3183	0.193	1/232
Долгоруков	77/7599	1/8	98/7687	0	
Ефимьев	1/383	0	1/383	0	
Завалишин	0	8/2593	8/2593	1.0	
Иванов Ф.	4/2376	1/28	6/2406	0.012	
Измайлов А.	11/211	9/148	43/423	0.412	
Измайлов В.	5/589	1/11	6/600	0.018	
Икосов	2/347	0	2/347	0	
Капнист	11/5908	7/531	26/6467	0.082	
Карабанов	16/1363	16/1820	38/3213	0.572	
Карамзин	18/1413	3/32	35/1479	0.022	
Клушин	2/1883	0	3/1887	0	
Козлов	14/324	9/227	26/561	0.412	
Кокошкин	4/2084	3/99	7/2183	0.045	
Колмаков	0	6/486	7/490	1.0	

Автор	A	B	C	D	E
Кочубей, Потемкин	1/869	0	1/869	0	
Крылов	14/1276	13/1613	33/2912	0.558	
Люценко	5/368	5/246	11/620	0.401	
Марин	30/4561	10/284	64/4931	0.059	
Мерзляков	33/21524	12/760	48/22543	0.034	1/247
Москотильников	3/1320	5/64	13/1403	0.046	
Муравьев М.	44/2282	39/1456	120/3894	0.390	
Мурзина	4/337	1/51	5/388	0.131	
Николев	26/7205	24/2244	63/9498	0.237	
Озеров В.	11/7568	3/37	16/7616	0.005	
Озеров Е.	0	1/3831	1/3831	1.0	
Пакатский	3/7572	0	3/7572	0	
Петров П.	1/748	1/28	2/776	0.036	
Писарев А. А.	3/265	3/236	7/505	0.471	
Плавильщиков	3/3320	0	3/3320	0	
Пушкин В.	11/858	4/80	21/958	0.085	
Сиряков	0	5/5443	5/5443	1.0	
Сладковский	0	1/3509	1/3509	1.0	
Соколов Д.	16/176	13/179	176/1008	0.504	
Срезневский	40/3233	9/410	49/3643	0.113	
Станевич	13/1006	6/441	23/1465	0.305	
Судовщиков	2/2232	0	2/2232	0	
Сумароков П.	8/412	6/146	38/643	0.262	
Тучков	14/10342	5/244	24/10606	0.023	
Хвостов Д.	24/4418	68/6293	174/11086	0.588	
Хованский	14/682	23/426	61/1205	0.384	
Храповицкий М.	2/1022	1/28	3/1050	0.027	
Шаликов	11/406	23/654	49/1118	0.617	
Шаховской	10/5670	3/2823	13/8493	0.332	
$t = 4$					
Аксаков С.	1/299	5/224	6/523	0.428	
Аладьин	2/304	1/8	7/330	0.026	
Баратынский	2/20	11/791	17/827	0.975	
Батюшков	12/569	19/940	45/1547	0.623	
Бестужев-Марлинский	0	6/314	9/324	1.0	
Вешняков	1/858	0	1/858	0	
Висковатов	3/1130	3/2119	8/3257	0.652	
Волков А. А.	3/101	4/3788	7/3889	0.974	
Волкова А.	3/214	3/220	6/434	0.507	
Востоков	4/71	3/56	9/135	0.441	
Вяземский	114/5964	96/2743	283/9044	0.315	
Глебов	1/20	9/1198	12/1228	0.984	
Глинка Ф.	6/1321	6/72	15/1413	0.052	

Автор	A	B	C	D	E
Гнедич	5/1830	18/2658	28/4510	0.592	
Грибоедов	1/121	4/1525	6/1648	0.926	
Давыдов	6/120	10/260	22/403	0.684	
Дельвиг	4/382	7/170	16/568	0.308	
Дмитриев М.	19/468	13/287	35/767	0.380	
Дунин-Барковский	1/561	0	1/561	0	
Жуковский В. А.	22/848	42/1596	100/2716	0.653	1/136
Загоскин	6/2763	1/44	7/2807	0.016	
Иванчин-Писарев	18/642	21/534	49/1222	0.454	
Илличевский	6/91	8/312	92/696	0.774	
Катенин	17/5803	11/721	29/6530	0.111	
Корсаков	2/1119	11/322	14/1443	0.223	
Кошанский	0	8/810	8/810	1.0	
Крюковский	1/718	0	1/718	0	
Кукольник П.	4/313	14/1904	18/2217	0.859	
Кюхельбекер	7/396	12/178	19/574	0.310	
Милонов	36/2675	17/759	74/3510	0.221	
Нахимов	4/93	10/643	42/834	0.874	
Норов Авраам	8/246	8/377	16/623	0.605	
Ознобишин	5/180	42/1412	59/1657	0.887	
Орлов А.	0	2/381	2/381	1.0	
Остолопов	7/2035	5/180	17/2242	0.081	
Писарев А. И.	6/3476	0	18/3512	0	
Плетнев	4/112	10/234	14/346	0.676	
Полежаев	8/1037	1/60	11/1103	0.055	
Пушкин А.	19/609	55/2259	100/2972	0.788	
Раевский А.	3/119	11/619	16/746	0.839	
Раевский В.	7/121	21/608	29/731	0.834	
Раич	3/789	0	3/789	0	
Родзянка	2/361	2/204	4/565	0.361	
Рылеев	2/50	7/326	14/394	0.867	
Семенов П.	1/982	0	1/982	0	
Смирнова А.	45/2819	0	47/2829	0	
Туманский	1/12	14/504	16/518	0.977	
Хмельницкий	3/1748	3/1256	6/3004	0.418	
Чеславский	1/1698	0	1/1698	0	
Ширинский-Шахматов	13/4610	4/758	17/5368	0.141	
Языков	11/397	14/467	33/898	0.541	
$t = 5$					
Алмазов	0	18/1367	20/1375	1.0	
Бенедиктов	38/2602	74/2396	119/5037	0.479	
Берг Н.	14/10206	6/121	20/10327	0.012	
Бернет	5/289	5/853	10/1142	0.747	

Автор	A	B	C	D	E
Гербель	122/4196	47/648	169/4844	0.134	
Греков	4/96	22/413	27/516	0.811	
Дуров	6/273	14/376	21/653	0.579	
Жемчужников А. М.	8/188	33/1275	46/1486	0.871	
Майков А. Н.	31/1552	84/2032	126/3647	0.567	
Мей	18/775	16/507	39/1314	0.395	
Мин	0	3/1559	3/1559	1.0	
Минаев Д.	17/3665	6/444	31/4133	0.108	
Михайлов М.	4/88	15/289	20/384	0.767	
Некрасов	13/805	6/155	22/977	0.161	
Огарев	0	23/592	31/715	1.0	4/105
Павлова	1/52	7/760	8/812	0.936	
Плещеев	11/288	10/179	22/579	0.383	1/112
Полонский	18/309	25/429	46/754	0.581	
Розенгейм	4/274	3/104	13/411	0.275	
Ростопчина	5/121	47/1992	52/2113	0.943	
Толстой А. К.	19/280	15/191	40/500	0.406	
Фет	30/855	93/1770	132/2784	0.674	2/123
Часв	3/1495	0	4/2720	0	1/1225
Шахова Е.	1/33	6/504	8/698	0.939	1/161
Шумахер	2/148	10/458	15/618	0.756	
Щербина	3/28	21/433	44/525	0.939	
$t = 6$					
Андреевский	3/247	36/893	40/1144	0.783	
Анненский	4/49	60/1101	65/1154	0.957	
Апухтин	15/305	38/922	55/1233	0.751	
Баженов А.	1/1043	0	1/1043	0	
Барыкова	21/1021	7/263	53/3505	0.205	25/2221
Вейнберг	8/383	19/1188	29/1582	0.756	
Голенищев-Кутузов А.	14/301	59/3434	73/3735	0.919	
Добролюбов Н.	7/229	13/298	26/551	0.565	
Курочкин В.	4/138	16/1574	21/1716	0.919	
Кусков	15/365	31/599	46/964	0.621	
Лихачев В.	7/106	29/469	36/575	0.816	
Минский	35/1566	60/1444	101/3036	0.480	
Мысовская	1/1293	0	1/1293	0	
Немирович-Данченко	12/474	25/618	37/1092	0.566	
Омудевский	6/1388	0	6/1388	0	
Пальмин	5/256	26/1502	31/1758	0.854	
Поливанов	4/5576	0	4/5576	0	
Пушкарев	0	5/2621	5/2621	1.0	
Случевский	20/398	105/2026	146/3007	0.836	14/546
Чайковский	3/1730	0	4/1742	0	1/12

Автор	A	B	C	D	E
$t = 7$					
Бальмонт	53/1071	151/2661	214/3804	0.713	3/38  1/8
Бекетова	20/391	5/70	25/461	0.152	
Бер	3/34	13/238	19/1104	-	3/832
Блок	23/433	2/16	33/493	0.036	
Богораз	5/270	8/289	13/559	0.517	
Бородаевский	7/94	47/778	54/872	0.892	
Брюсов В.	59/1355	118/2328	190/3819	0.618	2/40  2/46
Брянский	3/1877	1/18	4/1895	0	
Бунин	21/291	25/335	49/646	0.535	
Бутурлин	29/436	47/662	76/1098	0.603	
Величко	14/413	21/840	49/1325	0.670	
Верховский	17/258	50/852	71/1134	0.768	
Волошин	4/44	30/439	40/527	0.909	1/15
Головачевский	29/781	33/681	63/1468	0.466	
Гринеvская	22/1069	29/433	51/1502	0.288	
Иванов В. И.	9/118	67/1133	79/1269	0.906	
Кондратьев	15/209	68/1044	85/1273	0.833	1/14
Коринфский	86/2373	67/1852	155/4239	0.438	
Лебедев В.П	2/54	10/440	12/494	0.891	
Лукашевич	15/264	8/92	38/1205	-	14/833  1/16
Льдов	17/1562	9/187	26/1749	0.107	
Мазурин	116/1871	70/970	223/3077	0.341	
Мазуркевич	24/655	10/132	36/795	0.168	
Маковский	9/126	12/162	22/444	0.365	1/156
Мережковский	31/924	45/2338	79/3283	0.717	
Милорадович	1/14	21/584	22/598	0.977	
Надсон	40/783	114/2379	203/3423	0.752	
Пинус	35/1053	8/124	43/1177	0.105	
Порфиоров	9/171	16/457	27/638	0.728	
Ратгауз	4/37	20/256	25/297	0.874	
Сафонов	37/825	8/140	46/972	0.145	
Соловьева П.	3/655	5/87	10/752	0.117	
Сологуб	26/691	46/821	91/1797	0.476	7/214
Толстой Н. А.	1/626	0	1/626	0	
Ухтомский	39/782	9/142	49/944	0.154	1/20
Федоров А. М.	39/685	32/661	73/1359	0.491	
Фофанов	37/916	33/577	71/1497	0.386	
Фруг	10/353	7/222	17/575	0.386	
Холодковский	2/2314	0	4/2324	0	
Чюмина	22/4201	33/889	55/5090	0.175	
Шебуев	6/308	2/36	9/358	0.105	1/14
Шуф	9/232	4/60	16/517	0.205	2/220

Автор	A	B	C	D	E
Щепкина-Куперник	19/7836	63/5873	82/13709	0.428	
Эллис	6/95	167/4037	175/4142	0.977	
Якубович П.	21/680	34/824	56/1508	0.548	
$t = 8$					
Антокольский	24/2879	53/2524	92/6220	0.406	15/817
Арго	7/175	14/305	23/590	0.52	1/106
Ахматова	18/2557	15/258	37/2844	0.092	1/12
Баян	0	2/332	2/332	1.0	
Белоцветов	1/12	2/24	184/410	0.667	
Божнев	0	1/8	7/376	-	4/356  1/8
Брик Б.	0	6/470	6/470	1.0	
Бродский Д.	11/465	26/1223	38/1695	0.725	
Василенко	24/329	41/565	65/894	0.632	
Гиппиус В.	0	2/2839	2/2839	1.0	
Глушков	15/1098	12/203	27/1301	0.156	
Голенищев-Кутузов И.	4/116	9/116	18/270	0.5	2/24
Голохвастов	48/666	123/1722	171/2388	0.721	
Горнунг Л.	1/1737	3/62	4/1799	0.034	
Городецкий	0	0	8/888	—	5/867  2/17
Гумилев	3/40	7/120	12/814	—	1/647
Давиденкова	4/129	38/1635	43/1960	0.834	1/196
Демьян Бедный	12/141	59/1011	72/1156	0.878	
Дмитриев В.	20/450	14/195	34/645	0.302	
Дынник	4/102	10/1726	14/1828	0.944	
Живов	7/254	4/72	11/326	0.221	
Заболоцкий	10/378	2/39	14/427	0.094	
Замаховская	13/637	7/478	21/1119	0.429	
Заяцкий	4/1023	10/170	14/1193	0.142	
Зенкевич	3/226	11/430	18/678	0.655	
Иванов Г.	7/113	15/210	27/352	0.65	1/14
Кленовский	40/869	68/1227	108/2096	0.585	
Клюев Н.	17/338	2/23	21/375	0.064	
Комаровский	2/158	9/226	13/396	0.589	
Кочетков	10/2513	2/28	13/2548	0.011	
Курошева	5/2458	15/428	20/2886	0.148	
Ламбле	46/1391	59/1219	106/2616	0.467	
Левберг	1/1772	0	1/1772	0	
Левонтин	7/302	10/445	17/747	0.596	
Лившиц	21/1444	57/1980	78/3424	0.578	
Липскеров	11/5684	24/403	36/6093	0.066	
Лозина-Лозинский	18/310	90/2644	115/2985	0.895	
Лозинский	4/124	32/5364	37/5494	0.977	
Луговской	5/427	0	10/493	0	3/58

Автор	A	B	C	D	E
Луговской, Големба	1/1480	0	1/1480	0	
Мандельштам О.	6/76	34/514	57/663	0.871	
Манухина	2/376	0	2/376	0	
Мар	1/9678	0	1/9678	0	
Мартынов	11/3836	5/142	22/5600	0.025	4/1618
Мориц В.	1/368	2/186	14/598	0.336	
Набоков	29/867	35/613	69/1527	0.414	2/27
Недоброво	4/84	15/1467	19/1551	0.946	
Оленин	17/301	18/349	37/661	0.537	
Оношкович-Яцына	3/2314	3/42	6/2356	0.018	
Палей	18/280	42/675	62/965	0.707	
Паркау	9/253	8/303	18/567	0.545	1/11
Парнах	3/144	8/318	11/462	0.688	
Пастернак	7/1625	1/8	11/1857	0	3/224
Полонская	11/2227	24/1175	36/3406	0.345	
Пузанов	7/401	4/80	11/481	0.166	
Пяст	6/631	7/112	20/792	0.151	1/10
Радимов	13/265	21/287	34/552	0.520	
Рождественский В.	123/12124	131/2911	318/15483	0.191	1/188
Румер	20/642	24/802	346/2618	0.555	
Рыкова	10/1688	31/3182	45/5040	0.632	3/165
Садовой	5/76	33/711	39/794	0.903	
Северянин	15/254	38/567	74/1254	0.691	15/386  1/13
Соловьев С. М.	5/78	38/816	44/900	0.913	
Столица	0	15/667	18/736	1.0	3/69
Сумбатов	23/568	5/102	28/670	0.152	
Талов	5/193	33/944	41/1152	0.83	
Тумповская	2/2661	1/1756	4/4424	0.398	
Ушаков Н.	3/2206	2/30	6/2242	0.013	
Ходасевич	4/48	10/282	18/349	0.855	
Чижевский	2/20	17/497	28/614	0.961	4/69
Чуковский Н.	8/291	3/200	12/495	0.407	
Шенгели	32/792	279/32462	316/33293	0.976	1/23
Шервинский	9/1947	32/793	41/2740	0.289	
Шершеневич	4/101	10/288	17/426	0.740	3/37
Ширман	7/100	34/471	42/585	0.979	1/14
Эренбург	3/35	1/15	19/360	-	14/303
$t = 9$					
Айзенштадт	26/347	6/64	40/446	0.156	
Бетаки	5/136	2/46	24/829	-	17/647
Брескина	1/620	0	1/620	0	
Васильев В.	5/318	8/213	13/531	0.401	
Гинзбург Л.	26/606	25/446	88/1314	0.424	4/162

Автор	A	B	C	D	E
Гнедич Т.	1/1780	0	1/1780	0	
Големба	22/427	2/27	25/466	0.059	1/12
Державин В.	3/1116	0	63/1356	0	
Донской	16/7600	14/2133	32/9743	0.219	
Елагин И.	2/919	2/42	4/961	0.044	
Кедрин	10/2072	1/8	11/2080	0	
Коржавин	6/404	2/28	8/432	0.065	
Корнеев	29/10236	50/1757	88/12665	0.139	7/663
Кудинов	22/2187	58/1102	148/8974	0.123	59/5640
Левик	94/3949	174/3255	280/7268	0.451	1/20
Левитанский	1/28	0	8/401	—	6/359  1/14
Линецкая	23/5603	38/2852	61/8455	0.337	
Липкин	9/406	14/482	70/1066	0.536	1/12
Матусовский	3/456	0	4/480	0	1/24
Миримский	1/396	0	1/396	0	
Миркина	22/246	9/96	36/367	0.281	
Нестерова, Пиралов	1/1102	0	1/1102	0	
Петров С.	9/141	30/486	40/669	0.726	2/42
Портнов	11/289	16/280	27/569	0.492	
Поступальский	27/1627	40/2187	67/3814	0.573	
Потапова	11/300	6/82	19/390	0.215	
Ревич	62/1373	65/10157	301/12258	0.879	1/24
Римский-Корсаков	6/288	3/135	9/423	0.319	
Самойлов Д.	8/203	4/62	14/290	0.234	1/19
Седых	8/112	1/12	141/652	0.097	
Соколова Н.	1/334	0	1/334	0	
Стефанович	14/252	21/357	42/649	0.586	
Сухов	0	0	3/398	—	3/398
Тарковский	17/481	42/984	69/1553	0.654	1/40
Чежегова	8/168	12/165	21/340	0.495	
Чичибабин	16/443	0	17/475	0	1/32
Шафаренко	30/3830	39/4221	71/8063	0.524	
Шафаренко, Шор	2/3455	0	2/3455	0	
Шор	10/420	8/323	18/743	0.435	
Эткинд	2/1877	1/8	4/1889	0	
Эфрон А.	28/1054	5/62	46/1319	0.047	3/203
Якобсон Е.	0	1/1540	1/1540	1.0	
Янович	0	15/156	944/20814	—	917/20594  2/24
$t = 10$					
Ахмадулина	51/2105	2/32	53/2137	0.015	
Баевская	8/4163	15/444	26/4659	0.096	1/39
Басовский	47/1058	8/134	62/1394	0.112	6/170  1/32
Британишский	12/192	18/355	42/783	0.463	8/220

Автор	A	B	C	D	E
Брызгин <sup>^</sup>	1/12	1/12	30/516	—	24/478
Витковский	45/4709	45/3416	104/8546	0.4	10/405
Волковский**	11/352	0	15/484	0	4/132
Голубев	1/16	1/14	1352/5430	—	
Гоман	3/85	1/14	17/398	—	13/299
Гречаная	16/816	49/1904	76/2985	0.7	1/208
Грицкова	2/1023	0	2/1023	0	
Денисов Ю.	48/695	67/1069	115/1764	0.606	
Долин <sup>^</sup>	14/292	2/32	16/324	0.099	
Дубровкин	46/1220	117/3492	166/4846	0.721	2/128
Евтушенко	7/212	1/28	17/565	0.117	7/253  2/72
Егiazаров***	83/1661	5/78	92/1821	0.043	4/82
Елагина	25/315	2/25	29/363	0.074	1/16
Иванников	27/384	4/57	34/470	0.129	1/16
Казаков В.	42/592	1/12	44/611	0.020	
Квятковская	12/184	18/412	30/596	0.691	
Кекова	23/506	4/47	27/553	0.085	
Кенжеев	7/114	12/161	23/400	0.403	4/125
Кибиров	12/584	14/284	28/1027	0.327	1/153
Клюев Е.	4/68	0	24/871	—	19/783  1/20
Козовой	1/26	16/411	18/477	0.862	1/40
Колкер	29/435	15/222	53/789	0.338	5/108
Корман***	344/9213	132/1953	514/11856	0.165	34/664  1/11
Косс	2/1494	1/14	4/1514	0.009	
Кружков	25/1010	12/161	38/1194	0.15	
Кушнер	181/2968	123/1918	331/5423	0.354	26/530
Латынин	32/669	2/32	34/701	0.046	
Мальцева Н.	13/334	5/68	21/420	0.169	
Масс**	18/402	0	40/868	0	20/426  2/40
Матвеева Н.	42/675	93/1403	158/3406	0.675	16/1289
Микушевич	39/717	158/3016	212/3833	0.797	6/53
Миримская	39/610	35/609	74/1219	0.500	
Мориц Ю.	30/546	3/39	72/1210	0.032	38/618
Новожилов-Красинский <sup>^</sup>	238/3938	37/534	362/4782	0.119	2/24
Ослон <sup>†</sup>	7/280	8/136	16/423	0.327	
Парин	14/396	13/422	27/818	0.516	
Патрацкая**	16/360	1/8	18/388	0.022	1/20
Подгурский	47/1326	4/52	51/1378	0.038	
Портер***	10/153	7/98	33/582	-	16/331
Пурин	32/496	5/83	40/642	0.143	3/63
Пучков В.***	23/214	25/239	51/486	0.528	2/26
Рейн	14/459	2/24	17/502	0.048	1/19
Русаков Г.	102/1982	9/124	112/2134	0.058	1/28

Автор	A	B	C	D	E
Свяцкий	9/140	10/9810	33/10016	0.986	
Стефанов	5/1849	0	5/1849	0	
Стрижевская	10/304	9/160	19/464	0.345	
Ушакова	5/84	26/469	34/621	0.755	3/68
Фещенко†	7/246	3/286	19/1328	0.462	9/796
Цывьян	3/1766	2/28	5/1794	0.016	
Шапиро	37/594	35/655	74/1262	0.524	
Шарапова	13/376	8/125	29/682	0.25	4/158
Шелковый***	39/814	1/12	48/959	0.013	8/133
Шоргин†	5/86	1/8	21/428	—	14/322  1/12
Щебланов^^	1/14	0	14/395	—	13/381
Щербединский^^	3/56	0	32/704	—	27/638
Яснов	51/1569	55/1101	129/3190	0.349	16/486
$t = 11$					
Алексеев В.	62/1334	37/562	117/2302	0.296	18/406
Арадˆ	0	0	33/585	—	32/579
Будницкий†	22/348	1/14	42/634	—	2/48  17/224
Булаев†	47/1895	4/55	52/1974	0	1/24
Булатовский	5/56	3/32	23/779	—	15/691
Быков Д.	11/1725	8/383	21/2260	0.160	2/152
Викторов С.^^	24/799	0	27/821	0	1/12
Голубоцкая†	16/416	0	18/484	0	2/68
Григорьев К.	7/150	0	29/798	—	21/642
Добрынин	40/897	21/366	62/1271	0.288	1/8
Загвоздина	97/1183	1/8	102/1215	0	
Зыряновˆ	0	0	1/636	—	1/636
Исаев С.**	0	2/18	193/1226	—	33/558  3/30
Кокотов†	15/523	25/702	43/1267	0.554	3/42
Кротков†	111/2816	6/154	119/2982	0.052	
Левина	0	0	5/385	—	5/385
Левитов	15/301	4/60	29/655	0.166	9/285  1/9
Лифшиц Ю.†	19/663	4/59	23/722	0.082	
Лукач†	69/4576	0	69/4576	0	
Манин†	19/861	26/729	47/1608	0.458	2/19
Машевский	25/350	4/58	29/408	0.142	
Некрасовская***	50/584	2/20	52/604	0.033	
Онис**	0	0	15/11868	—	15/11868
Покровская	9/201	13/261	23/468	0.565	
Поляков Анд.	8/159	16/355	26/526	0.691	
Померанцев^^	7/424	0	8/440	0	1/16
Рассыпаев^^^	10/320	0	121/4026	—	111/3706
Скиба	14/415	3/44	17/459	0.096	
Старцев†	38/1065	7/127	47/1210	0.107	1/12

Автор	A	B	C	D	E
Степанцов	14/594	0	14/594	0	
Феано	3/24	29/266	649/28201	—	602/27781   15/130
$t = 12$					
Ковалев Н. †	10/322	6/84	17/410	0.207	
Козлова М. †	11/492	0	11/492	0	
Манасенко †	11/660	5/280	18/952	0.298	
Серебренников †	51/ 1054	15/237	66/1291	0.184	
Триандафилиди †	52/8094	45/1382	99/9485	0.146	
Шувалов**	20/412	0	21/431	0	1/19

Примечания.

1. Корпус «Барковиана» состоит из нецензурных стихотворений Баркова, опубликованных в «Новой библиотеке поэта». Есть все основания полагать, что в этот корпус включены стихотворения и других авторов.

2. Символами ^, \*, \*\*, \*\*\*, ^, ^, ^, † помечены корпуса стихов с сайтов «Стихи.ру», «Рифма.ру», «Lib.ru», «Поэзия.ру», «Литсовет», «Poesia.org», «Век перевода».

3. Корпус «Феано» условно отнесен к 11 временному периоду. Есть основания полагать, что он включает стихотворения разных авторов.

Из данных, приведенных в таблице 10 следует, что однородный корпус автора Яб с цезурой после 6 слога стиха скорее исключение, чем правило. Размеры статьи явно недостаточны, для того, чтобы подробно проанализировать таблицу, Заметим лишь, что сравнительно большой корпус авторов 10 периода объясняется 2 факторами: а) информация еще недостаточно устарела, чтобы начать пропадать; б) самым молодым авторам этого периода исполняется 60 лет.

В таблице 11 приведены профили ударности для различных типов Яб, содержащихся в корпусах Вяземского и Кушнера. Эти корпуса являются самыми представительными по числу оригинальных произведений для XIX и XX столетий. В таблице симметричному ямбу соответствуют № 5, 8, 11 таблицы 7, восходящему — № 1, 2, 4,

Таблица 11

### Профили ударности для различных типов Яб

	Тип 6- стопного ямба	L	N	Икты				
				1	2	3	4	5
Вяземский	Восходящий	101	7	0.703	0.782	0.901	0.901	0.475
	Асимметричный	85	6	0.8	0.918	0.471	0.894	0.424
	Симметричный	5964	114	0.872	0.617	0.789	0.907	0.431
	Квазипостоянный	96	10	0.813	0.75	0.76	0.958	0.427
	Нисходящий	2461	73	0.869	0.743	0.643	0.908	0.408
	Σ	9044	283	0.87	0.66	0.746	0.908	0.427
Кушнер	Нецензурный	530	26	0.83	0.989	0.196	0.868	0.483
	Восходящий	58	6	0.707	0.741	1.0	0.897	0.517
	Симметричный	2968	181	0.963	0.434	0.982	0.966	0.371
	Асимметричный	1453	87	0.787	0.993	0.217	0.914	0.486
	Нисходящий	407	30	0.951	0.990	0.167	0.885	0.55
	Σ	5423	331	0.9	0.683	0.64	0.936	0.428

нисходящему — № 10, 12, 13, асимметричному — № 3, 6, 9 и квазипостоянному — № 7. В строке  $\Sigma$  приведен профиль ударности всего корпуса Я6 данного автора, т. е. тот профиль, который обычно приводится в стиховедческих работах..

Данные, приведенные в таблице, подтверждают, на наш взгляд, правомерность подхода к классификации Я6 с цезурой после 6 слога стиха, основанного на использовании таблицы 7.

7. В заключение приведем основные результаты, полученные в работе.

1. Представлены данные по ритмике Я6, начиная с 1740 гг. по настоящее время.

2. В ходе работы по анализу ритмики сформирован корпус Я6, включающий 1437326 ритмических строк.

3. Составлен частотный словарь ритмических слов, употребляемых в Я6. Словарь включает в себя 8838820 ритмических слов. Структура частотного словаря является обобщением структуры словаря ритмических слов прозы. Сравнение словарей ритмических слов, употребляемых в Я6 и в прозе, показало достаточно близкое их соответствие.

4. Приведены распределение частот всех стихотворных форм и ранговое распределение 15 наиболее значимых стихотворных форм по времени.

5. Корпус Я6 состоит из 31825 произведений 2979 авторов. В работе дано распределение произведений в зависимости от их длины. Приведены данные, характеризующие активность поэтов в Я6.

6. Предложен подход к классификации профилей ударности Я6 с цезурой после 6 слога стиха в зависимости от средней ударности первых трех иктов.

7. Приведены графики зависимостей от времени числа произведений и строк основных типов Я6: произведений малой длины, с цезурой после 4, 5, 7 и 8 слогов стиха, нецезурного, симметричного и несимметричного ямба.

8. Для вышеперечисленных типов Я6 приведены графики зависимостей числа произведений и строк в зависимости от размера произведения.

9. Решена поставленная в [Нещеретов 2012] задача об определении соотношения между «симметричным» и «несимметричным» Я6.

10. Получены данные о средней ударности на 2 икте симметричного ямба, позволяющие выделить из массива произведений нецезурного ямба подкорпус русского аналога греческого пеона IV — ямб с преобладанием ударений на 4, 8 и 12 слогах.

11. Приведена информация о корпусах Я6 450 авторов. Предложен коэффициент однородности, позволяющий легко классифицировать корпуса Я6 с цезурой после 6 слога стиха.

12. В качестве примера, иллюстрирующего подход к классификации Я6 с цезурой после 6 слога стиха, приведено сравнение профилей ударности корпусов Вяземского и Кушнера.

Следует отметить, что для проведения анализа ритмики корпуса Я6 автором был разработан ряд компьютерных программ, существенно облегчивших вычисления с большими объемами данных.

Для всех, кто при анализе стиха применяет вероятно-статистические методы, «гоголевской шинелью» являются классические работы Бориса Викторовича Томашевского [Томашевский 1929а, 1929б]. Посвящаю работу его светлой памяти.

## Литература

*Гаспаров М. Л.* Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. 272 с.

*Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В.* Длиннохвостные слова в синтаксисе стиха // Изв. АН. Сер. лит. и язык. Т. 60. № 3. 2001. С. 37–43.

*Квятковский А. П.* Поэтический словарь. М.: Сов. Энцикл. 1966. 376 с.

*Колмогоров А. Н., Прохоров А. В.* Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики русского классического стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. / отв. ред. Тимофеев Л. И. М.: Наука, 1985. С. 113–134.

*Кендэл М.* Ранговые корреляции. М.: Статистика. 1975. 215 с.

*Нещеретов И. И.* Некоторые закономерности ритмики русского шестистопного ямба // Славянский стих. Стихovedение, язык, смысл. / отв. ред. Прохоров А. В., Скулачева Т. В. Т. 8. М.: Языки славянской культуры, 2009. С. 434–455.

*Нещеретов И. И.* Ритмика 6-стопного русского ямба в XX столетии // Славянский стих. Стихovedение, язык, смысл. Т. 9. / отв. ред. М.: Рукописные памятники древней Руси, 2012. С. 76–83.

*Тарановский К. Ф.* Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. М.: Языки славянской культуры. 2010. 552 с.

*Томашевский Б. В.* Пятистопный ямб Пушкина // Томашевский Б. О стихе. Л.: Прибой. 1929. С. 138–253.

*Томашевский Б. В.* Ритмика 4-х стопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина» // Томашевский Б. О стихе. Л.: Прибой. 1929. С. 94–139.

***I. I. Nescheretov***

*Scientific and technical centre on nuclear and radiation safety*

*(Russia, Moscow)*

*nescheretov@secnrs.ru*

### **RHYTHM OF RUSSIAN IAMBIC HEXAMETER FROM LOMONOSOV AND TREDIAKOVSKY TO PRESENT**

The article presents data on the evolution of the rhythm of Russian iambic hexameter since 1740 until now. A corpus of more than 1 437 000 lines has been formed, rhythmical dictionary (where words are characterized by the number of syllables and the place of stress) containing 8 830 000 rhythmical words has been formed. The comparison of rhythmical dictionaries for iambic hexameter on the one hand and prose on the other has been conducted. Frequences for all rhythmical forms of a iambic hexameter lines in the given material are shown.

The corpus analyzed includes 31 825 poetic works of 2 979 authors. An approach towards classification of stress profiles of iambic hexameter with caesura after the

6<sup>th</sup> syllable is suggested. The figures of the interdependence between the number of poems and number of lines of the main types of iambic hexameter: short poems, poems with caesurae after the 4<sup>th</sup>, 5<sup>th</sup>, 6<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup> or 8<sup>th</sup> syllables of a line, no caesura verse, symmetrical or unsymmetrical verse. A subcorpus of the Russian analogue of Greek paeon IV has been also formed. Information about corpora of iambic hexameter of 450 authors is given. We also present the comparison of the stress profiles of corpora of Vyazemsky and Kushner.

*Key words:* iambic hexameter, rhythmical word, stress profile, caesura, clausula, word frequency dictionary, rhythmical forms of iambic hexameter.

### References

Gasparov M. L. *Russkii stikh nachala XX veka v kommentariyakh* [Russian verse of the early 20<sup>th</sup> century in the comments]. Moscow, Vysshaya shkola, 1993, 272 p.

Gasparov M. L., Skulacheva T. V. [Long-tail words in verse syntax]. *Izv. AN. Ser. lit. i yazyk*, 2001, vol. 60, no. 3, pp. 37–43. (In Russ.)

Kendall M. G. *Rank correlation methods*. Griffin, 1970, 202 p.

Kolmogorov A. N., Prokhorov A. V. [The Russian speech rhythmic structure model, adapted to the study of Russian classical verse meters]. *Russkoe stikhoslozhenie. Traditsii i problemy razvitiya* [Russian versification. Tradition and development issues]. Moscow, 1985, pp. 113–134. (In Russ.)

Kvyatkovskii A. P. *Poeticheskii slovar'* [Poetic Dictionary]. Moscow, Soviet encyclopedia, 1966, 376 p.

Neshcheretov I. I. [Some rhythmic regularities of Russian iambic hexameter]. *Slavyanskii stikh. Stikhovedenie, yazyk, smysl* [Slavic verse. Verse, language, sense]. Moscow, 2009, pp. 434–455. (In Russ.)

Neshcheretov I. I. [The rhythm of Russian iambic hexameter in the 20<sup>th</sup> century] *Slavyanskii stikh. Stikhovedenie, yazyk, smysl* [Slavic verse. Verse, language, sense]. Moscow, 2012, pp. 76–83. (In Russ.)

Taranovskii K. F. *Russkie dvuslozhnye razmery. Stat'i o stikhe* [Russian binary meters. Articles on the verse]. Moscow, 2010, 552 p.

Tomashevskii B. V. [The rhythm of iambic tetrameter, based on observations of “Eugene Onegin” verse]. *O stikhe*. [On the verse]. Leningrad, 1929, pp. 94–139. (In Russ.)

Tomashevskii B. V. [Pushkin’s iambic pentameter]. *O stikhe* [On the verse]. Leningrad, 1929, pp. 138–253. (In Russ.)

*А. А. Рубцова*  
*Таллинский университет*  
*(Эстония, Таллин)*  
*anna.rubtsova@gmail.com*

## **ЧЕТЫРЁХСТОПНЫЙ ЯМБ ВЛ. ХОДАСЕВИЧА**

Настоящая статья посвящена самому важному размеру в творчестве Ходасевича — четырехстопному ямбу. Всего мы исследовали 2398 строк четырехстопного ямба; 1515 из них вошли в сборники, оставшиеся 883 — остались неопубликованными. Разработанная нами компьютерная программа помогла с минимальной погрешностью просчитать все ритмические формы четырехстопного ямба. Сравнение модели четырехстопного ямба Ходасевича с речевой моделью, предложенной В. Е. Холшевниковым, показало, что ритм четырехстопного ямба Ходасевича эволюционировал: с каждым новым сборником ритм этого размера становился все более «естественным», постепенно приближаясь к общеречевой норме. Анализ опубликованного четырехстопного ямба и не вошедшего в книги и не опубликованного при жизни позволил сделать вывод, что критерием «качества» стиха для Ходасевича служило разнообразие ритмических форм, т. к. в основном собрании наблюдается уменьшение доли полноударности (I формы) и рост частотности редких форм ямба.

В свете острой необходимости дополнения подсчетов стиха XX века, представленные данные вносят некоторый вклад в общее дело. В статье мы постарались доказательно, статистически продемонстрировать, что стих Ходасевича — стих поэта XX века, автономный и прошедший свой собственный путь становления.

*Ключевые слова:* Ходасевич, четырехстопный ямба, ритм.

Настоящая статья представляет собой некоторый «отчет» о начатом несколько лет назад практическом наблюдении над стихом Ходасевича. Стих Ходасевича, как ничей другой, требует квантификации эстетического восприятия, ибо не все так однозначно, как принято считать. И «потомок Пушкина» [Набоков 2000: 587], и «противореч<ие> всем признакам, характерным <...> для его периода» [Смит 2002: 92; Smith 1983: 390], — все эти кажущиеся уже догмой доводы несколько легковесны. Более детальная «генетическая экспертиза» родства стиха Ходасевича с другими необходима на уровне многих формальных характеристик. Сам

поэт завещал: «Не пережив форму вместе с художником, нельзя пережить произведение, нельзя его понять. Критик, отказывающийся или не умеющий вникнуть в форму, отказывается или не умеет по-настоящему прочесть произведение. Для такого прочтения порой приходится ему заняться и “словосочетаниями”, и “статистикой” <...>. Да, конечно, критик такой есть “спец”. И слава Богу! По крайности, он не болтун и не шарлатан. По крайности — свои мнения подкрепляет он “статистикой”. Зато имеет он некоторый нравственный кредит у читателя, да и совесть его не подвергается искушению. “Статистика” мешает критическому самоуправству и пристрастию» [Ходасевич 1996, 2: 272]. Эти слова Ходасевича являются, своего рода, «разрешением к действию» исследователю со стороны исследуемого.

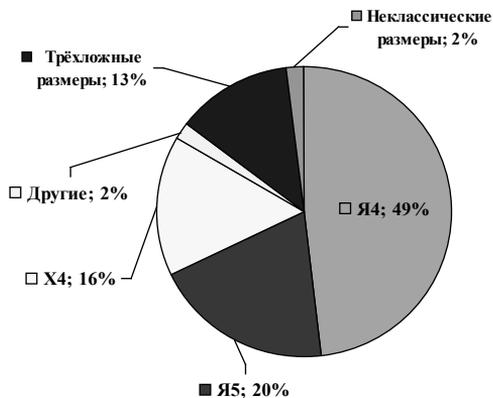
Изученные метрическая и ритмическая составляющие стиха поэта 1905–1927 годов потребовали более детального обследования структуры заглавного размера лирики Ходасевича — четырёхстопного ямба. Четырёхстопный ямб Ходасевича — уникальный для своего времени пример эволюции и становления авторского поэтического языка и голоса. В первую и главную очередь — ритмической их составляющей. В статье мы постараемся ответить на важный вопрос: почему «допотопный» ямб Ходасевича звучит современно, иначе, чем пушкинский (несмотря на постоянные сравнения и убежденность в пушкинской традиции стиха Ходасевича) и имеет свой собственный внутренний голос?

Материалом к нашему анализу служат пять прижизненных сборников стихотворений Ходасевича, три из которых — «Путём зерна», «Тяжёлая лира» и «Европейская ночь» — были включены самим автором в последнее прижизненное издание 1927 года, вышедшее в Париже. Первые два сборника «Молодость» и «Счастливый домик» не были включены Ходасевичем в это издание по причине отказа самим поэтом от них как от «юношеских»<sup>1</sup>.

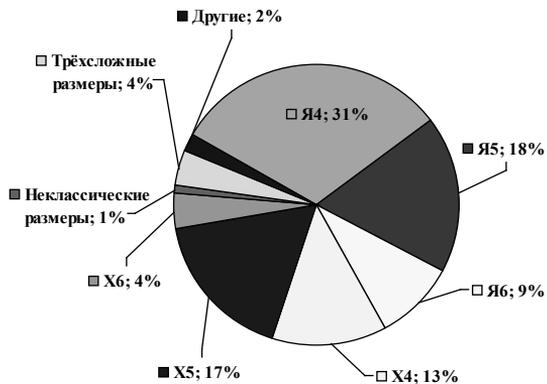
Для установления внутреннего развития обследуемых характеристик мы используем исходное понятие «строки», а «стихотворный текст представляет собой простой набор строк и в рассмотрение не вводится» [Лотман, Шахвердов, 1979: 146]. Возможно сначала посмотреть на весь материал с точки зрения традиционного анализа, — поэтому начальная часть статьи представляет собой предварительное рассмотрение метрического и ритмического репертуаров поэзии Ходасевича, где каждый из пяти сборников характеризуется набором стандартных показателей, не дающих еще ответа на вопрос о развитии и становлении собственного поэтического языка Ходасевича. Коротко опишем полученные данные. Мы не станем подробно останавливаться на метрической составляющей каждого сборника, лишь приведем общие данные по каждому из них в виде диаграмм:

Итак, распределение процентного использования четырёхстопного ямба по сборникам выглядит следующим образом: 48,6%, 31,1%, 8,6%, 57,1%, 70,5%. Неголословно можно утверждать об однозначном преобладании в поэтическом творчестве исследуемого периода Ходасевича **а)** классических размеров **б)** двусложных

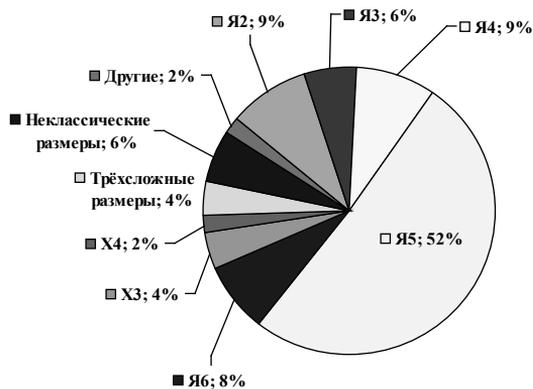
<sup>1</sup> Ср.: «Ходасевич отказался от своих двух первых книг как от «юношеских», тем самым сочтя началом своей поэтической зрелости 1915 год» [Дж. Смит 2002: 75].



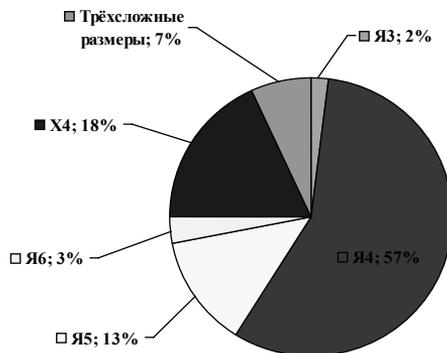
Метрический репертуар «Молодости»



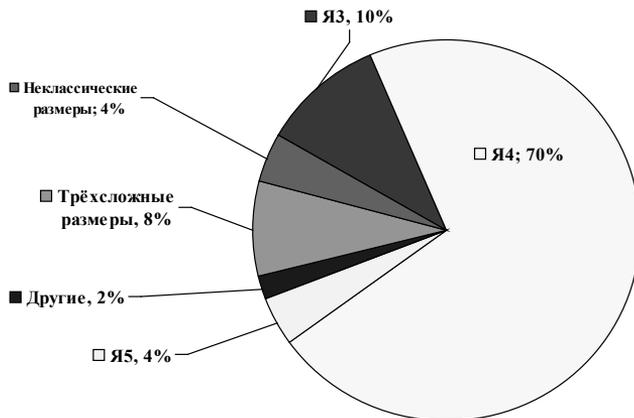
Метрический репертуар «Счастливого домика»



Метрический репертуар «Путем зерна»



Метрический репертуар «Тяжелой лиры»



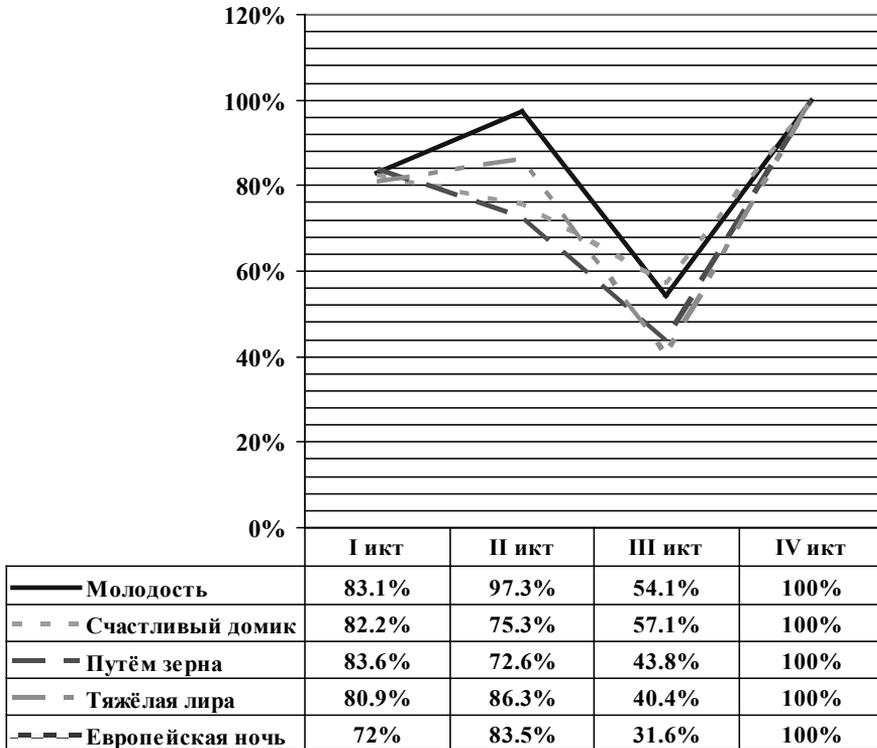
Метрический репертуар «Европейской ночи»

размеров; в) ямбических конструкций; г) четырёхстопного ямба. Последний, в свою очередь, бесспорно, — главенствующий размер для пяти книг стихов в целом. Лишь в «Путём зерна» Ходасевич изменяет привычное соотношение размеров, и четырёхстопный ямб здесь не доминирует над остальными. В этом сборнике на первом месте по частоте использования находится пятистопный ямб, что является исключительным случаем для анализируемого материала. «Тяжелая лира» и «Европейская ночь» — самые метрически «традиционные» сборники Ходасевича; в первой книге стихов это достигается за счет не включения в метрический репертуар неклассических размеров, а во второй — абсолютным господством четырёхстопного ямба, на фоне которого все остальные размеры становятся второстепенными.

Однако в вопросе ритмических предпочтений Ходасевич не так постоянен. Рассмотрим ритмические кривые четырёхстопного ямба.

Уже при первом взгляде на ритмические кривые четырёхстопного ямба Ходасевича заметно, что ритмический узор размера на протяжении пяти книг стихов не был однообразным, а претерпевал изменения. Если рассматривать ритм четырёхстопного ямба Ходасевича через призму привычных данных, то мы придем к выводам, несостоятельность которых будет показана ниже:

Четырёхстопный ямб «Молодости», на первый взгляд, принадлежит к традиции середины XIX века, когда ударность II икта была в целом высокой. В «Молодости»



Ритмические кривые четырехстопного ямба

этот показатель равен 97,3 % что на 14,2 % выше ударности I икта и на 43,2 % — III. Это создает иллюзию намеренного противопоставления «сильных» иктов «слабым». Продолжим подобное описание — как бы с точки зрения исследователя прошлого века.

Четырёхстопный ямб «Счастливого домика» и «Путём зерна» заметно меняется по сравнению с первым сборником — здесь прослеживается тяготение ритмического узора к традиции XVIII века, когда I икт по ударности сильнее II. В «Счастливом домике» также повышается ударность III икта, на 3,0 % по отношению к «Молодости»; III икт четырёхстопного ямба в «Путем зерна» резко ослабевает. Такое развитие ритма четырёхстопного ямба сейчас вслед за Тарановским мы назовем «архаизаторским»: оно якобы возрождает ритм XVIII века (см. [Гаспаров 1974: 92]).

Ритмическая кривая четырёхстопного ямба «Тяжёлой лиры» вновь обращается к опыту «Молодости»; отказываясь от «архаизаторских» экспериментов, Ходасевич постепенно приводит стих к «традиционной тенденции» — усилению II икта, который на 5,4 % превосходит I, понижается ударность III икта, что делает дву-членный альтернирующий ритм более заметным.

Последний сборник «Европейская ночь», где четырёхстопному ямбу отдано практически  $\frac{3}{4}$  всего метрического разнообразия, отличается наибольшей направленностью к ритмическим предпочтениям XIX века. Завершил бы исследователь-традиционалист своё рассмотрение четырёхстопного ямба Ходасевича, скорее всего, таким общим выводом.

На начальном этапе поэтического творчества поэт обращается к ритмической манере XIX века, однако второй и третий сборники отвечают традиции XVIII века, т. е. современному Ходасевичу направлению, поскольку ритм четырёхстопного ямба начала XX века движется именно в сторону «архаизаторской» традиции. Меняется ритмика четырёхстопного ямба «Тяжёлой лиры», где поэт плавно уходит от современного его времени ритмического рисунка и подступает к традиции пушкинских времен. Наиболее «классическим» или «традиционным», является ритм четырёхстопного ямба в «Европейской ночи», где Ходасевич мастерски воспроизводит ритм XIX века, с его подчеркнуто альтернирующим ритмом.

Однако кажется резонным посмотреть на ритмические кривые четырёхстопного ямба Ходасевича в сравнении с моделями в надежде увидеть корреляцию между стихом и общеречевыми тенденциями<sup>2</sup>. На счастье, у нас есть ясная и краткая постановка первой из этих проблем, принадлежащая М. Л. Гаспарову:

«Важнейшее средство для выявления специфических особенностей художественного, стихового ритма ⟨...⟩ — это сравнение ритма реальных стихов с ритмом ⟨...⟩ моделей их стихотворных размеров. Есть два вида таких моделей. Первый — „языковая модель“: она вычисляется перемножением языковых вероятностей ритмических слов, входящих в состав словосочетания, возможного в данном стихотворном размере. Этот метод открыл Б. В. Томашевский

<sup>2</sup> Автор искренне благодарит С. Е. Ляпина за помощь и ценные советы, которые оказали большое влияние на исследование.

и усовершенствовал А. Н. Колмогоров. Второй — „речевая модель“: из прозы извлекаются синтагмы, укладываемые в данный стихотворный размер („случайные ямбы“, „самородные ямбы“) (...). Этот метод стал применяться лишь в последние десятилетия; В. Е. Холшевников один из первых опубликовал результаты его применения в статье „Случайные 4-стопные ямбы в русской прозе“. Его данные несколько разошлись с данными других исследователей: они были ближе к реальному ритму русского 4-стопного ямба». [Гаспаров 2003: 376].

Холшевников подчеркивал важность анализировать ямб не одного конкретного писателя для выявления общей модели, а нескольких — для получения максимально достоверной модели русского языка. Из письма Холшевникова Тарановскому: «Я писал о случайных Я4 не одного писателя, а в русской прозе. Поэтому я взял 6 прозаиков: двух в равной мере поэтов (Пушкин — П) и Лермонтов (Л); одного, шедшего от поэзии к прозе, мастера ритмической прозы (Тургенев — Тв); двух чистых прозаиков (Толстой — Тл и Чехов — Ч); одного мастера прекрасной научной прозы (Тимирязев — Тим). Меня интересовали общие закономерности русской прозаической речи в их соотношении со стихом, отсюда — широкая амплитуда писателей, включение деловой прозы и их объединение. <...> Выборка невелика, но зато их 6 — различных и несомненно случайных». [Гаспаров 2003: 356].

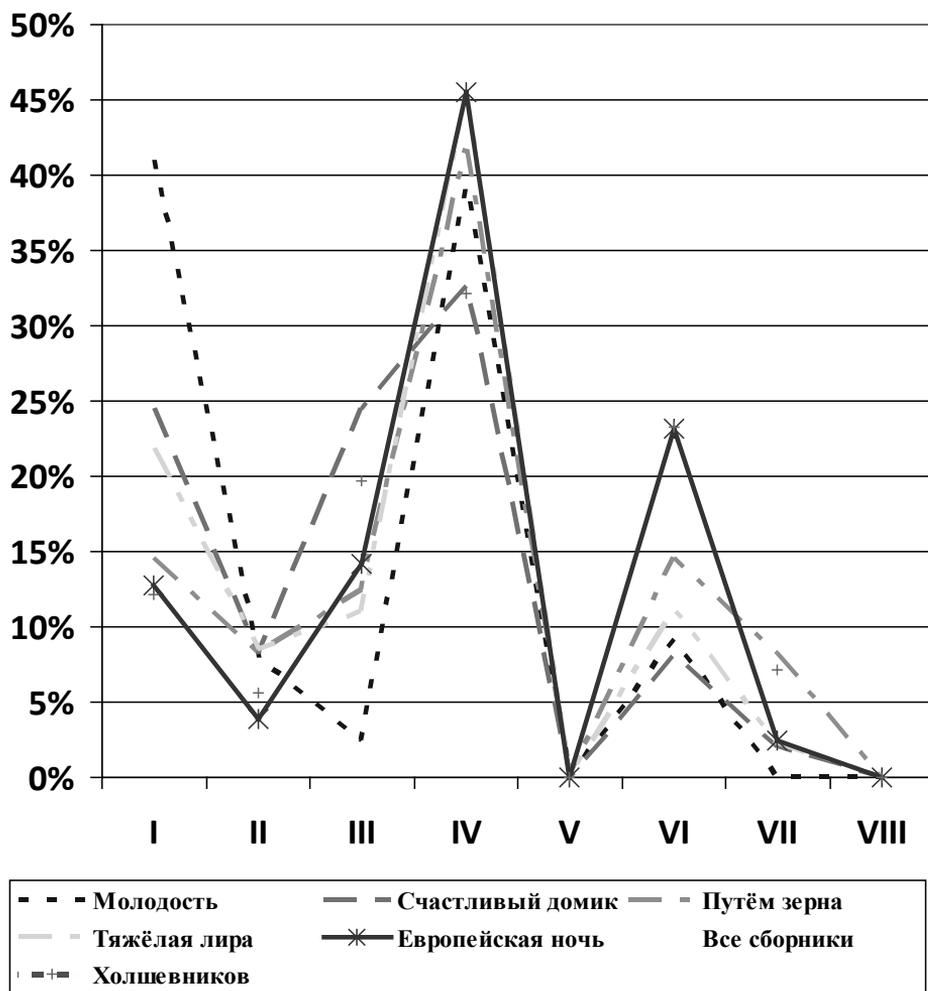
В этом же письме к Тарановскому Холшевников пишет: «Я настаиваю на том, что надо исследовать модели Я4 не одного писателя (хотя бы это был Пушкин), а нескольких, чтобы любыми методами: теоретическими (Прохоров) и эмпирическими (Вы, я) установить модель русского языка, а не только Пушкинского четырёхстопного ямба» [Гаспаров 2003: 357]. Таким образом, благодаря выводам Холшевникова, описанным в статье «Случайные четырёхстопные ямбы в русской прозе» (см. [Холшевников 1985: 134–143]), мы имеем возможность сравнить ритм четырёхстопного ямба Ходасевича с речевой моделью русского языка и определить максимально объективно, насколько интуитивное представление о непохожести его «классического» ямба верно в сравнении в общей тенденции развития языка.

Для этого нам необходимо посмотреть на формы четырёхстопного ямба<sup>3</sup>, исключив корректности ради гетерометрию). Представим наши данные в таблице и в виде диаграммы:

<sup>3</sup> В данном случае мы рассматриваем все вариативные формы четырёхстопного ямба. Формы четырёхстопного ямба даются по классификации Шенгели. Напомним, что таких форм 8.

Форма Я4	Примеры из стихотворений Ходасевича
I	˘˘˘˘˘˘˘˘(˘˘) Я сам себе целую руки («К Психее»)
II	˘˘˘˘˘˘˘˘(˘˘) Здесь хорошо. Грозы раскаты («День»)
III	˘˘˘˘˘˘˘˘(˘˘) Прилежным поскрипеть пером («Вдруг из-за туч озолотило...»)
IV	˘˘˘˘˘˘˘˘(˘˘) Горячий грог или коньяк («Берлинское»)
V	˘˘˘˘˘˘˘˘(˘˘)
VI	˘˘˘˘˘˘˘˘(˘˘) Будь нетерпим и ненавистен («Пока душа в порыве юном...»)
VII	˘˘˘˘˘˘˘˘(˘˘) Есть кисленький пирамидон («Хранилище»)
VIII	

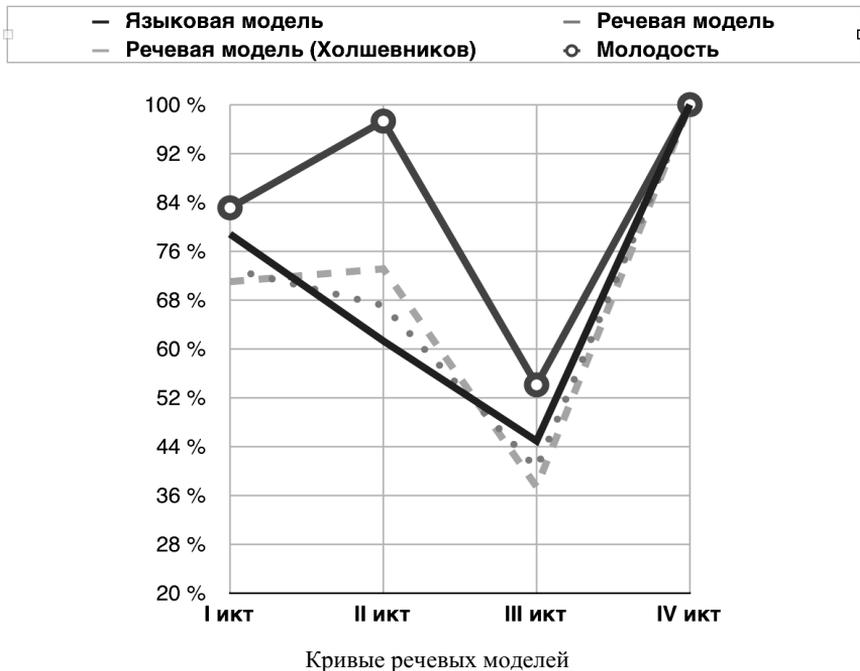
	I	II	III	IV	V	VI	VII
Молодость	41 %	7,95 %	2,51 %	39,33 %	0 %	9,21 %	0 %
Счастливый домик	24,49 %	8,16 %	24,49 %	32,65 %	0 %	8,16 %	2,04 %
Путем зерна	14,58 %	8,33 %	12,5 %	41,67 %	0 %	14,58 %	8,33 %
Тяжелая лира	21,75 %	8,52 %	10,99 %	45,29 %	0 %	11,21 %	2,24 %
Европейская ночь	12,8 %	3,92 %	14,16 %	45,52 %	0 %	23,21 %	2,39 %
<b>Все сборники</b>	<b>21,45 %</b>	<b>6,6 %</b>	<b>12,67 %</b>	<b>41,91 %</b>	<b>0 %</b>	<b>15,25 %</b>	<b>2,11 %</b>
Холшевников	12,1 %	5,6 %	19,7 %	32,1 %	0 %	23,3 %	7,1 %



Использование ритмических форм четырехстопного ямба

Первые два сборника, юношеские, экспериментальные, ученические книги стихов — здесь Ходасевич безусловно еще не нашел своего поэтического тона, не выработал того уникального ритмического стиля, который легко узнается в его поэтических текстах зрелого периода. Именно зрелый период в творчестве Ходасевича знаменует собой переход от стиха XVIII и XIX вв., с его ограничениями и частичными запретами, к раскрепощенной версификации нового времени.

Близость к речевой модели Холшевникова наблюдается уже в «Путём зерна», однако стоит напомнить, что корпус обследуемых стихов в этом сборнике весьма скромный — всего 73 строки. Поэтому несколько опрометчиво делать однозначные выводы в данном случае. Кажется весьма показательным, что в двух последних сборниках, самых «четырёхстопных», самых «взрослых» мы наблюдаем значительное приближение четырёхстопного ямба Ходасевича к модели Холшевникова. Ходасевич хорошо чувствует изменение речевой и стиховой норм и мастерски воплощает это в своих стихах. Здесь уже нет эксперимента; сначала в одной книге стихов, следом — в другой поэт придерживается одной и той же ритмической канвы, варьируя употребительность некоторых форм, но при этом сохраняя ритмический импульс. Ходасевич как будто «дотягивает» линию своего стиха до речевой нормы. И «Европейская ночь» (в большей степени, чем «Тяжёлая лира») максимально соответствует модели Холшевникова, что дает право полагать, что Ходасевич не копировал, не старался уподобить свой ямб классическому пушкинскому, а, напротив, он очень чутко уловил изменения в современном ему языке и перенес их в свои тексты на уровне ритма.



На данном этапе изучения четырёхстопного ямба Ходасевича было бы неправильно говорить о нём, не рассмотрев весь арсенал этого размера у поэта. Составители собрания сочинений Ходасевича предложили классификацию группировки текстов поэта, по которой кроме 5 сборников есть также тексты, не собранные в книги, а также неопубликованные при жизни и неоконченные<sup>4</sup>. Именно данные по четырёхстопным стихам этих разделов мы представим.

В части «Не собранное в книги» нашли место 267 строк четырёхстопного ямба. Вариативность размера выглядит следующим образом:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Абсолютные величины	50	13	32	125	0	41	6
Относительные величины	18,73%	4,8%	11,99%	46,82%	0%	15,36%	2,25%

Сразу же сравним эти показатели с данными по «Не опубликованному при жизни и неоконченному», где количество строк четырёхстопного ямба — 616:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
Абсолютные величины	172	60	69	243	0	61	11
Относительные величины	27,92%	9,74%	11,2%	39,45%	0%	9,9%	1,79%

Главный вопрос, на который мы хотим ответить в ходе сопоставления процентных соотношений использования ритмических форм, сформулируем так: можно ли предположить, что тексты, написанные четырёхстопным ямбом, не опубликованные при жизни и не вошедшие в книги стихов, отличаются своим ритмическим характером от тех, которые Ходасевич поместил в сборники?

Для этого посмотрим на цифры. Всего мы исследовали 2398 строк четырёхстопного ямба. 1515 из них — вошли в сборники, оставшиеся 883 — остались неопубликованными. Данные в сводной таблице для наглядности приведем только в относительных величинах:

	I	II	III	IV	V	VI	VII
<b>Строки 1–1515<sup>5</sup></b>	21,45%	6,6%	12,67%	41,91%	0%	15,25%	2,11%
<b>Строки 1516–2398<sup>6</sup></b>	25,14%	8,27%	11,44%	41,68%	0%	11,55%	1,93%

Самое выразительное, что бросается в глаза, это меньшее количество полноударных стихов ямба, вошедших в сборники и компенсация этого за счет использования шестой формы. Хотя не стоит забывать, что в самом первом сборнике процент полноударных строк равен 41%, в то время как этот же показатель в последнем сборнике — 12,8%. Можем сделать вывод, что эволюция ритма четырёхстопного ямба Ходасевича заключается в избавлении от полноударности; возможно, для поэта это было показателем качества стиха. Важно, что в стихах сборников процент седьмой,

<sup>4</sup> Последний раздел у составителей называется «Шуточные стихотворения», однако эту часть мы не включили в корпус исследуемого.

<sup>5</sup> Все 5 сборников.

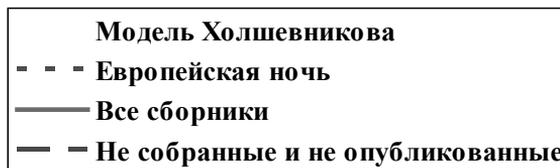
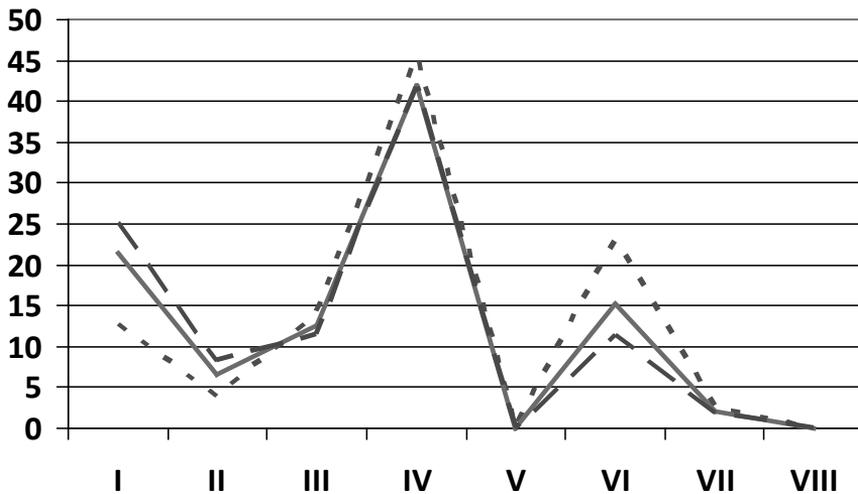
<sup>6</sup> Не собранное в книги, не опубликованное при жизни и неоконченное.

более редкой и маркированной, формы выше; думается, это также можно отнести к особенности выбора текстов поэтом для вышедших книг стихов. Шестая форма, процент использования которой резко возрастает к последнему сборнику и достаточно высок в третьем, почти на 3,5% ниже среднего процента по сборникам в не изданных стихах. Эти наблюдения, как кажется, подтверждают факт неслучайности отбора автором текстов для публикации, а также в очередной раз показывают, насколько для самого поэта была важна формальная сторона стиха, характеризующая его качество и возможность быть представленным на суд читателей.

Для большей наглядности сопоставим четыре группы данных: все сборники, «Европейская ночь», модель Холшевникова и все не опубликованные и не изданные:

Картина здесь очень выразительная. И дело здесь не только в диахронии. Можно смело предположить, что большая часть текстов, не вошедших в сборники, писалась, условно говоря, с меньшей заботой о форме, — здесь на всех уровнях стих более скован, более зависим от устаревших клише, образцов, запретов, привычных и заигранных интонаций и т. д. — то есть от всего того, что полностью и блистательно преодолено Ходасевичем в «Европейской ночи».

В свете острой необходимости дополнения подсчетов стиха XX века, представленные данные вносят некоторый вклад в общее дело. А также, что для нас очень важно, мы хотим доказательно, статистически продемонстрировать, что стих



Формы четырехстопного ямба

Ходасевича — стих поэта XX века, автономный и прошедший свой собственный путь становления. Закончить стоит словами самого Ходасевича: «...стихи <мои, — А. Р.> будут общим достоянием все равно только тогда, когда весь наш нынешний язык глубоко устареет, и разница между мной и Маяковским будет видна лишь тончайшему филологу. <...> и я всегда буду „для немногих“. И то, если меня откопают» [Ходасевич 2006, 2: 12].

## Литература

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

*Гаспаров М. Л.* Переписка К. Ф. Тарановского с В. Е. Холшевниковым // *Acta linguistica petropolitana. Труды Института лингвистических исследований*, СПб, 2003, Т. 1, ч. 3, С. 346–378.

*Лотман М. Ю., Шахвердов С. А.* Метрика и строфика А. С. Пушкина // *Русское стихосложение XIX века*. М.: Наука, 1979. С. 145–257.

*Набоков В. В.* О Ходасевиче // *Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5-ти тт.* Т. 4. СПб.: Симпозиум., 2000. С. 587–590.

*Смит Дж.* Стихосложение В. Ф. Ходасевича (1915–1939) // *Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике*. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 75–93.

*Тарановский К.* О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000.

*Ходасевич Вл.* Тяжелая лира. Москва — Петроград: Государственное издательство, 1922.

*Ходасевич Вл.* Тяжелая лира. Берлинъ / Петербургъ / Москва: Издательство З. И. Гржебина, 1923.

*Ходасевич Вл.* О Сирине // *Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4-х тт.* Т. 2.: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939. М. Согласие, 1996. С. 388–395.

*Ходасевич Вл.* О форме и содержании // *Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4-х тт.* Т. 2.: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922–1939. М.: Согласие, 1996. С. 268–273.

*Ходасевич Вл.* Молодость // *Ходасевич Вл. Собр. соч.: в 8-ми тт.* Т. 1.: Полное собрание стихотворений. М: Русский путь, 2009а. С. 27–52.

*Ходасевич Вл.* Счастливый домик // *Ходасевич Вл. Собр. соч.: в 8-ми тт.* Т. 1.: Полное собрание стихотворений. М.: Русский путь, 2009b. С. 53–82.

*Ходасевич Вл.* Путем зерна // *Ходасевич Вл. Собр. соч.: в 8-ми тт.* Т. 1.: Полное собрание стихотворений. М.: Русский путь, 2009с. С. 83–120.

*Ходасевич Вл.* Тяжелая лира // *Ходасевич Вл. Собр. соч.: в 8-ми тт.* Т. 1.: Полное собрание стихотворений. М.: Русский путь, 2009d. С. 121–154.

*Ходасевич Вл.* Европейская ночь // *Ходасевич Вл. Собр. соч.: в 8-ми тт.* Т. 1.: Полное собрание стихотворений. М.: Русский путь, 2009е. С. 155–192.

*Холшевников В. Е.* Случайные четырёхстопные ямбы в русской прозе // *Русское стихосложение: Традиции и проблемы развития*. М., 1985. С. 134–143.

*Anna Rubtsova*  
Tallinn University  
(Estonia, Tallinn)  
anna.rubtsova@gmail.com

## IAMBIC TETRAMETER OF VL. KHODASEVICH

This paper aims at summing up a several-year research on the versification of Vladislav Khodasevich. It provides a detailed analysis of the most relevant features of each of the five Khodasevich's books of poems. The iambic tetrameter is the main metric form in four poetic books out of five (Putem zerna being the exception). The comparison of rhythmic curves creates an illusion of his following the tradition of the 19th century in the second and third books, shows the Pushkin-type rhythm in the fourth book (Heavy Lyre) and the most classical and traditional iamb belongs to the last book — European night. But the feeling of a new, smooth and even modern manner of this book makes us think that there is not a sufficiently persuasive foundation for the well-known statements about the fact that all the formal characteristics of Khodasevich's verse contradict all the features common for his time. The study of all the rhythmical forms of the iambic tetrameter (just for this purpose we created a new computer programme that makes a duet with a human, which helps to almost completely avoid statistical mistakes) allows us to conclude that the rhythmical manner of Khodasevich is autonomous and individual. His largely believed «return to the Pushkin standard on all possible levels» is an exaggeration.

*Key words:* Khodasevich, versification, iambic tetrameter, rhythm.

### References

Gasparov M. L. *Sovremennii russkii stikh: Metrika i ritmika* [Modern Russian Verse: Metrics and Rhythmics]. M.: Nauka Publ., 1974.

Gasparov M. L. *Perepiska K. F. Taranovskogo s V. E. Kholshevnikovim* [Correspondence between K. F. Taranovsky and V. E. Kholshchevnikov]. *Acta linguistica petropolitana. Trudy Instituta lingvisticheskikh issledovanii*, Spb, 2003, Vol. 1, p. 3, pp. 346–378.

Lotman M. J., Shakhverdov S. A. *Metrika i strofika A. S. Pushkina* [Metrics and Strophics of A. S. Pushkin]. *Russkoe stikhoslozhenie XIX veka* [Russian Versification of XIX century]. M.: Nauka Publ., 1979. pp. 145–257.

Nabokov V. V. *O Khodaseviche* [On Khodasevich]. *Nabokov V. Sobr. soch. russko-go perioda.: V 5-ti tt.* [Nabokov V. Collected works in 5 vol.]. Vol. 4. Spb.: Simpozium Publ., 2000. pp. 587–590.

Smith G. S. *The Versification of V. F. Khodasevich 1915–1939. Russian Poetics: Proceedings of the International Colloquium at UCLA, September 22–26, 1975*. Ed. by Thomas Eekman, Dean S. Worth. Columbus: Slavica. pp. 373–391.

Khodasevich V. *Tiazhelaia lira* [The Heavy Lyre]. Moskva — Petrograd: Gosudarstvennoe izdatel'svo Publ., 1922.

Khodasevich Vl. *Tiazhelaia lira* [The Heavy Lyre] Berlin-Peterburg-Moskva: Izdatel'svo Z. I. Grzhebina, 1923.

Khodasevich Vl. *O Sirine* [About Sirin]. *Khodasevich V. F. Sobr. soch.: V 4-h tt. T. 2. Zapisnaia knizhka. Statii o russkoi poezii. Literaturnaia kritika 1922–1939* [Khodasevich V. F. Collected works in 4 vol. Vol. 2. Notebook. Articles on Russian Poetry. Literary criticism 1922–1939]. M.: Soglasie Publ., 1996. pp. 388–395.

Khodasevich Vl. *O forme i sodержanii* [About the Form and Content]. *Khodasevich V. F. Sobr. soch.: V 4-h tt. T. 2. Zapisnaia knizhka. Statii o russkoi poezii. Literaturnaia kritika 1922–1939* [Khodasevich V. F. Collected works in 4 vol. Vol. 2. Notebook. Articles on Russian Poetry. Literary criticism 1922–1939]. M.: Soglasie Publ., 1996. pp. 268–273.

Khodasevich Vl. *Molodost* [The Youth]. *Khodasevich Vl. Sobr. soch.: v 8-mi tt. T. 1.: Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Khodasevich Vl. Collected works in 8 vol. Vol. 1.]. M: Russkii put Publ., 2009a. pp. 27–52.

Khodasevich Vl. *Schastlivii domik* [The happy house]. *Khodasevich Vl. Sobr. soch.: v 8-mi tt. T. 1.: Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Khodasevich Vl. Collected works in 8 vol. Vol. 1.]. M: Russkii put Publ., 2009b. pp. 53–82.

Khodasevich Vl. *Putem zerna* [The path of a grain]. *Khodasevich Vl. Sobr. soch.: v 8-mi tt. T. 1.: Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Khodasevich Vl. Collected works in 8 vol. Vol. 1.]. M: Russkii put Publ., 2009c. pp. 83–120.

Khodasevich Vl. *Tiazhelaia lira* [The Heavy Lyre]. *Khodasevich Vl. Sobr. soch.: v 8-mi tt. T. 1.: Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Khodasevich Vl. Collected works in 8 vol. Vol. 1.]. M: Russkii put Publ., 2009d. pp. 121–154.

Khodasevich Vl. *Evropeiskaia noch* [The European night]. *Khodasevich Vl. Sobr. soch.: v 8-mi tt. T. 1.: Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Khodasevich Vl. Collected works in 8 vol. Vol. 1.]. M: Russkii put Publ., 2009e. pp. 155–192.

Kholshevnikov V. E. *Sluchainie chetirekhstopnie iambi v russkoi prose. Russkoe stikhoslozhenie: Traditsii i problemi razvitiia* [Accidental Iambic Tetrameter in the Russian Prose: Traditions and Problems of Evolution]. M., 1985. pp. 134–143.

**С. Ю. Преображенский**  
*Российский университет дружбы народов*  
*(Россия, Москва)*  
*preobrag@mail.ru*

### **АДОНИЙ: СЛАВЯНСКИЙ, НЕМЕЦКИЙ И НЕКОТОРЫЕ ДРУГИЕ РЕФЛЕКСЫ**

Объектом исследовательского внимания в настоящей статье является ритмическая модель, формируемая двумя (как правило) самостоятельными фонетическими словами, общей длиной пять слогов, в синтаксическом плане являющаяся в большинстве случаев частью высказывания (нормативным словосочетанием), а в смысле стиходеления чаще всего до- или послецезурной частью стиха, имеющая вид UU U. Такое феноменологическое описание — вынужденная необходимость, поскольку общепринятого наименования у описываемого объекта не имеется. Его можно назвать или стопой логоаэда (адония) или усеченным двустопным дактилем. Несмотря на отсутствие общепринятого названия, сам объект идентифицируется стиховедами с отменной точностью. Прибегая к термину, некогда предложенному М. М. Кенигсбергом, предлагается отнести его к стихемам, то есть первообразным стихообразующим единицам ограниченного лексико-синтаксического наполнения. В настоящей статье делается ряд предположений, касающихся а) естественно-го (неантичного) происхождения данной стихемы в литовском, польском, возможно, украинском версификационных пространствах, возможного заимствовании из последних в обновленные немецкую и русскую традиции; б) взаимодействия эпического и лирического семантических ореолов стихемы в географически смежном пространстве названных версификационных культур

*Ключевые слова:* русский, польский, украинский стих, логоэд адоний, происхождение адония.

Предмет статьи — ритмическая формула, свидетельствующая, как представляется, об общности версификационного пространства регионально близких культур вне традиционной лингвистической (западной/восточнославянской, балто-славянской, балто-германской) и равно традиционной стиховедческой (силлабика/силлабо-тоника) дистинкций. Характеризуя используемый ниже метод анализа, Вяч. Вс. Иванов подчеркивал: «применительно к поэтическим размерам аналогичные

(сравнительно-историческим языковедческим реконструкциям — С. П.) результаты можно получить только в случае, если одновременно обнаруживаются закономерности соответствия между формальными особенностями и функцией этих размеров в различных литературах, пользующихся в качестве своего средства разными родственными языками». [Иванов 1980: 62]. Итак, речь пойдет о ритмико-синтаксической формуле, для русской силлабо-тоники явно маргинальной настолько, что у нее нет общепринятой стиховедческой характеристики (а следовательно, и названия). Для такого рода явлений, как кажется, удобно использовать практически не задействованный современным стиховедением термин, предложенный некогда М. М. Кенигсбергом. В статье 1923 года «Анализ понятия стих», опубликованной М. И. Шапиром в 1994 году, давалось такое определение: «Стихему я понимаю как стиховую единицу, взятую в ее отношении к формам грамматическим и словарным (т. е. лексемам, морфемам и синтагмам). Вкладывая в понятие лексемы, морфемы, синтагмы не фактическое, а формальное (следовательно, идеальное) содержание, я стихему тем самым также понимаю идеально» [Кенигсберг 1994: 164]. Если переводить «идеальное» М. М. Кенигсберга и Г. Г. Шпета на современный сциентистский язык, следовало бы сказать: ментальная, когнитивная модель. Итак, рассматриваемую ритмическую ( $\_UU\_U$ ) двацентную двусловную формулу отнесем к классу стихем. Предметом полемики эта стихема стала в первую очередь в связи с прецедентами анализа теперь уже хрестоматийного стихотворения И. Бродского *На смерть Жукова* и его наиболее очевидного прототекста — «Снигиря» Г. Державина. М. Ю. Лотман охарактеризовал размер стихотворения Державина (и Бродского) как «цезурованный 4-стопный дактиль с усечением предцезурного слога» [Лотман М. 2002, с.68], а в нескольких случаях усматривал модификацию — смещение цезуры. Существенным для определения статуса и имени описываемого феномена является и то, извод ли это привычного русского трехсложника или некая самостоятельная ритмическая данность, и то, на отрезке какого минимального числа слогов феномен себя реализует. Напр., приступая к изложению истории бытования указанного усеченного дактиля (он же логаэд адоний), М. В. Акимова определяет объект таким образом: на основе  $\_UU\_UU\_UU\_UU$  (правильный четырехстопный дактиль) возникают два варианта «с колебанием второго межиктового интервала», а именно: а) 0:  $\_UU\_UU\_UU$ ; б) 1:  $\_UU\_U\_UU\_UU$ . [Акимова 2004: 308]. Трактующий логаэды как результат антиномического (для русского стиха) противоположения силлаботонического и чисто тонического (акцентного) начал М. В. Панов определял «логаэдические стихи, как такие, в которых ударения падают в каждой строчке на одни и те же места, но строки не делятся на одинаковые стопы» [Панов 2004: 485]. В таком случае логаэд коррелирует с отдельным стихом, однако его самостоятельная идентификация в микрометрическом контексте оказывается под вопросом, неясно из приводимой после дефиниции схемы, какую длину для русского логаэда М. В. Панов считает необходимой и достаточной, поскольку в качестве примера приводятся катрены с укороченной четвертой строкой: *Взором ловящий/страсти улыбки!//Видела это — оцепенела,//Сжалось сердце;/в устах не(по)движных//Голос прервался* (Алексей Мерзляков, «К счастливой любовнице, из Сафо»); здесь, кстати,

нарушение размера М. В. Панов трактует как «лишний слог после цезуры» [Панов 2004: 485], заставляя предположить некий «логаэдический дольник», но определяющийся не «лишним» слогом, а показанной скобками синонимической заменой. Тем не менее эта и подобные оговорки работают на признание того, что логаяд — стихема, вопреки приводимой схеме, представляющей последнюю строчку как «половинку метра» —  $\_UU\_U/\_UU\_U//\_UU\_U$ , являет собой пятисложный отрезок, не содержащий внутри себя признаков регулярности чередования ударных и безударных (согласно определению М. В. Панова), но парадоксальным образом сохраняющий устойчивость и даже неизменную просодию — компенсаторную долготу на вокалах. Странность истории возникновения и бытования в русском контексте стихемы адоний ( $\_UU\_U$ ), отмечается многими стиховедами, и, собственно говоря, имеются две версии: а) подражание античному (греческому) размеру; б) заимствование из неопределенного источника. Например, М. Л. Гаспаров отдал должное обеим версиям: в 1974 году он называл первоначальные логаяды «имитациями античных лирических строф», отмечал, что к концу XIX века логаяды должны интерпретироваться как «подступ к дольнику», а в советское время продолжают существовать «главным образом как песенные размеры» [Гаспаров 1974: 70]. Позднее же М. Л. Гаспаров писал относительно логаядов: «размеры, в которых слоговой объем слабых интервалов между сильными местами внутри строки неодинаков, но из строки в строку повторяется ... обычно это бывает тогда, когда стихи сочиняются на заданный образец, подсказываемый мелодией или иноязычным текстом» [Гаспаров 1984: 68]. М. В. Панов в упомянутой работе солидаризируется с «античной» гипотезой, полагая, что логаяд обязан своим существованием: русским преобразованиям античной традиции, переводам [см. Панов 2004: 486]. Не разделяя в целом исключительно «античную» версию, М. В. Акимова указывает на хронологически первые случаи применения «метра» 4-стопного дактиля с цезурным усечением: «История метра началась в 1788 г., с послания Карамзина “К Д(митрию)” и с “Оды Российским солдатам на взятие крепости Очаков сего 1788 года декабря 6 дня, сочиненная от лица некоего древнего российского Пииты Николева” [Акимова 2004: 308]. Уже послание Н. Карамзина задало, по утверждению М. В. Акимовой, «два основных идеологических вектора в разработке метра» — «это военная тематика и высокие жанры... а с другой стороны, любовная и деревенская тематика и средние жанры» [Акимова 2004: 308–309]. В жанре элегическом «метр» использовал Н. Карамзин, А. Бенитцкий, П. Катенин и др. «В жанре «Снигиря» и в его метре (в том числе в сочетании с другими размерами) выступили П. Политковский, Ширинский-Шихматов, Победин, С. А. Тучков...» [Акимова 2004: 311], называются еще А. Бестужев и Ф. М. Рындовский. В этом списке «героических» авторов обращает на себя внимание тот факт, что некоторые из них (Политковский и Рындовский) обладают неким сходством биографий — обучение в Черниговской семинарии. Для «славянской» версии логаяда это факт значимый, равно как и время появления «4-стопного дактиля с цезурным усечением» в «высокой» русской поэзии. Рассматривая возможные прототексты оды И. Бродского «На смерть Жукова», О. Я. Бараш наряду с общепризнанной параллелью — «Снигирь»

Г. Державина — отмечает и не замеченные другими интерпретаторами очевидные польские параллели из Ц. Норвида: «Bema pamięci: rapsod żałobny», само заглавие которого является логаздом, а прежде всего «Pieśń Tyrteja», в которой использован логазд — в первом (предцезурном) полустииши некоторых стихов польского 11-сложника (*Czemuż... ich pieśni /już tak mało pewna// Treść — i skażonej całości?// Lutnie ich czemu... / z łomliwego drewna, // A nie ze stoniowej kości?*) [Бараш 2012: 27]. Понятно, что стихотворение Ц. Норвида не было для И. Бродского ритмическим первообразом, но, возможно, нобелиат первый, кто явно угадал «польский» след «героического» адония. Как раз перед тем, как на рубеже XVIII–XIX вв. в русской поэзии зазвучал адоний, в польской получила массовое распространение так называемая «станиславова строфа» (по имени последнего польского короля Станислава-Августа Понятовского, отца «польского Просвещения»). Указанная строфа представляет собой четверостишие с перекрестной рифмой. 1-я и 3-я строки — 10-сложные с цезурой после 5-го слога; 2-я и 4-я — восьмисложные без цезуры. 10-сложные строки четырех-, а 8-сложные — трехударные. Типичные примеры станиславовой строфы: *Wszystko zwyciężysz, / łódka szlachetna, // Na ciosy przeciwne twar- da; // Statek twój sława / uwieczni świetna // Chlubniej niż podróż Blancharda.* (Adam Naruszewicz, «Balon»); *Niech będzie tobie / dziś poświęcona // Nowego poety wena // Czcigodna paro, / dzisiaj sprzężona // Pod miłe jarzmo Hymena* (Stanisław Trembecki, «Epitalamion Hipolitowi i Belinie»). Легко заметить, что 10-сложные стихи комбинируются обычно из двух 5-сложных адониев. При этом важно отметить, что инициальное словосочетание с адонием для польского языка — одна из наиболее естественных пятисложных синтагм из двух фонетических слов, частотная на фоне ограничения на акцентуацию последнего слога. Вероятностное распределение весьма ограничено: Xx xXx; xXx Xx. То есть или адоний, или польский ямб, исключения, связанные с особенностями употребления проклитиков и энклитиков, редки и обычно задаются тремя знаменательными словами, см. ниже *Drzę cały, kiedy /baja o tym starce*. В десятисложных стихах мы имеем сдвоенный адоний: \_UU\_U/\_UU\_U (в польской нотации XxxXx/XxxXx), то есть высказывание, включающее два словосочетания, из которых одно эквивалент темы, а другое — ремы (с синтаксической темой и ремой они не вполне совпадают: *Wszystkieś wyprawil /myśli do góry:// Tam dowcipnego cel smaku:// Dziwisz się cudom /obcej natury, // A swojej nie znasz, prostaku* (Adam Naruszewicz, «Astronom»). В польских поэтических текстах очевидна функциональная значимость стихемы вида XxxXx (\_UU\_U), поскольку она фиксирует ритм естественного строя речи и обеспечивает, повторяясь, рекуррентцию ритма, по существу, превращая силлабику в силлабо-тонику собственного польского извода. Однако дублирование адония после цезуры перестало быть обязательным к XIX веку. И логаздический пятисложник проявил себя как самодостаточная и независимая стихема, начав комбинироваться в 11-сложных строках до или после (первое чаще) цезуры, причем у поэтов, как будто бы экспериментирующих в области силлабо-тоники: *Tak w noc, pogodna / jeśli służy pora, // Wzrok się przyjemnie uludzi; // Lecz żeby w nocy / jechać do jeziora, // Trzeba być najśmielszym z ludzi. // Bo jakie szatan /wyprawia tam harce! // Jakie się larwy szamocą! // Drzę cały, kiedy /baja*

*o tym starce, // I strach wspominać przed nocą.* (Adam Mickiewicz, «Świtez»)». Возможно, именно этим обстоятельством объясняется тот факт, что один из виднейших польских стиховедов Л. Пщоловская не усматривала в адонии национальных версификационных корней: «it is as though the symmetric reproduction in each of the half-lines of the accentual imitation of the Latin adonic verse (or the last segment of the hexameter): Xxx Хх». [Pszczolowska 2012: 331]. Есть дополнительные аргументы в пользу того, что с именно с «юго-западным» контекстом и традицией «станиславовой строфы» связан «героический» семантический ореол адония. Украинского поэта Евгена Маланюка не упрекнешь в чрезмерной любви в русскому культурному наследию, хотя Г. Державин, вероятно, ему был ближе, чем, скажем, поносно руганный Н. Некрасов или «землячок» (по выражению поэта и эссеиста) Н. Гоголь. В 1932 году будущий автор сочинения «Ілюстрісімумс Домінус Мазепа — тло і по-стать» (1960 г.) пишет свое знаменитое стихотворение «До портрета Мазепи», где присутствие «героического» адония очевидно: *Се відчути, вчитатись в се треба, // Розчинитись еством в сім сенсі: // Illustrissimus Dominus Mazepa // Dux Cohortis Zaporojiensis. // Срібна чуприна, /чоло пророче, // Ні, не порожній зір Ніоби — // Зимні телескопічні очі // Бачать майбутнього буряні доби. // В паніцір закуто /груди і плечі, // Тінню за ними — / спалені крила. // Серце юне і тіло старече / Пурпур и бронза окрили. // Риму козацького сивий Марсе! // Чули століттями, віщий гетьмане, // Гул погребовий полтавського маришу // Крізь Петербургу затруті тумани...* (Євген Маланюк, «До портрета Мазепи»). Собственно, для украинской традиции (фольклорной и песенной) адоний не чужой, а самый что ни на есть родной, он — ритмическая основа чуть ли не самой любимой украинцами песни: *Місяць на небі, / зіроньки сяють. // Тихо по морю /човен пливе. // В човні дівчина /нісню співає, // А козак чує /серденько мре.* Впрочем, действительно, песни не то, что авторские тексты, и можно только обратить внимание на тот факт, что в вокальных текстах адоний укоренен прочнее, возможно потому, что в ряде языков (в польском, русском и украинском совершенно точно) эта стихема подразумевает компенсаторную долготу на гласных иктов. Распев многолетия («Многая/многия лета...») — адоний, «Боже, царя храни» (коллективное сочинение) — адоний. Возможно, что песенный фольклор разных европейских народов — общий источник «античного» адония. Правда, в качестве песенного размера адоний быстро сбрасывает и приобретает ореолы, иногда подсказывая при этом почти необъяснимую интертекстуальную связь. Поэт, идущий следом за великими польскими романтиками, представитель школы «Варшавской богемы» («цыганерии»), вероятно, расценивал балладный 11-сложник с включением предцезурного логаядического пятисложника как типичный размер народной песни. Сиверин Гжегож Филеборн, прибегая к модному «романтическому» приему литературной мистификации, публикует в 1841 году собственное стихотворение «Pieśń gminna», снабдив его комментарием, подписанным инициалами F. S. Комментарий пародирует современные автору примечания фольклористов к публикациям записей народных произведений. Тем не менее массовое сознание, похоже, не приняло иронических обертонов, и в его коллективных глубинах текст закрепился как образчик подлинной трагедии. Ср.: 1) *A jednej wiosce /cóż*

*to się stało?// Dwoje się ludzi/ w sobie pokochało.// Przyszedł on do niej o ósmej godzinie:// „Wstań, Magdaleno, wyprowadzisz ty mnie!”// I ona wstała,/ I zapłakała,// Wzięła chusteczki, oczki obcierała.»* (Seweryn Filleborn, «Pieśń gminna», первая строфа); 2) *Пришел мой милый/ из города пьяный//Тук-тук в окошко: /«Я твой коханий!»// С постели встала,/ дверь отворила,// Поцеловала, спать уложила или Идет мой милый, с утра-то пьяный:// «Открой мне двери, моя кохана!// Открой мне двери или оконце,// Люблю тебя я, мое ты солнце* (третья строфа или припев в двух официально не признаваемых вариантах народной песни «Позарастили стежки-дорожки», зафиксированных, впрочем, не только в Рунете, но и в ряде художественных текстов, напр. Г. Белых и Л. Пантелеева, а также В. Солоухина, в этих вариантах от официального «народного» текста сохранились только первые строки). От польской «цыганерской» стилизации середины позапрошлого века до русского «городского романа» рубежа позапрошлого и прошлого веков, казалось бы, солидная дистанция, хронологическая и географическая. Тем не менее поражает не столько даже мотивное сходство, сколько лексические и акцентные полонизмы и буквальные совпадения с текстом Филеборна в русском аналоге. Правота упомянутых суждений М.Л. Гаспарова, как кажется, состоит в том, что пространство песенных текстов, опирающихся на мелодии и счет по музыкальным четвертям гораздо меньше зависит от специфики языка версификации, нежели пресловутое «говорное». И в нем возникновение не связанных напрямую со спецификой языка формул гораздо более вероятно. О возвращении адонию — в исходном немецком тексте заведомо интернациональному — статуса славянской стихемы посредством путешествия по сложным маршрутам интертекстуальных отношений повествует почти анекдотическая история пионерского гимна «Взвейтесь кострами, синие ночи!», сочиненного А. Жаровым под впечатлением услышанного «Марша солдат» из оперы Ш. Гуно «Фауст». В советском театре оперы пелись только в переводе. В «Фаусте» для большинства номеров использовались не переводы из французского либретто Ж. Барбье и Ш. Карре, а непосредственно литературный перевод «Фауста» И.В. Гете, сделанный Н. Холодковским. Отличия от французской версии ритмически довольно существенны, поскольку она далека от немецкого оригинала, а русский перевод, напротив, к оригиналу близок, ср.: 1) немецкий оригинал: *Burgen mit hohen /Mauern und Zinnen// Mädchen mit stolzen/ höhrenden Sinnen// möcht' ich gewinnen!//Kühn ist das Mühen,/ herrlich der Lohn!* (нерифмуемый стих, повторяющийся далее рефреном)//*Und die Trompete/ lassen wir werben// wie zu der Freude,/ so zum Verderben...*; 2) французский вариант: *Gloire immortelle// De nos aïeux,// Sois-nous fidèle,// Mourons comme eux!// Et sous ton aile, // Soldats vainqueurs,//Dirige nos pas, enflamme nos coeurs!* 3) русский перевод: *Башии с зубцами,// Нам покоритесь!// Гордые девы,//Нам улыбнитесь!//Все вы сдадитесь!// Славная плата// Смелым трудам!//Подвиг солдата// Сладостен нам.* Возможно, неполное совпадение с французской версией создает для русских исполнителей некоторые неудобства, но зато из трех приведенных вариантов этот наиболее регулярно чередует собственно адоний и двустопный усеченный дактиль (*Смелым трудам... Сладостен нам*). Именно такая ритмическая организация, причем со строгим чередованием

адония и дактиля, и была заимствована А. Жаровым (о амфибрахоидных строчках французского либретто — *Dirige nos pas, enflamme nos coeurs!* — он ничего не знал, а то, возможно, пионерский гимн выглядел бы иначе). Тем не менее, как ни относиться к методу сочинения пионерской песни, этот текст вернулся в контекст многочисленных песенных славянских адониев, с характерным усилением долготности вокалов на иктах, передающийся, между прочим, и строчкам усеченного двустопного дактиля с мужской рифмой. Факт интернационализации, как представляется, основан на ритмической специфике стихемы — она удовлетворяет стандарту двусловных сочетаний многих языков, а потому становится базой для в ритмическом отношении доминирующих и организующих отрезков разноязычных текстов. Адоний довольно естественно возникает в двусловных сочетаниях не только польского, но и литовского, и немецкого языков. М. Червенка в статье «Полиметрия «Фауста» в польских и чешских переводах» обращает внимание на то, что во многом обеспечивающие своеобразный ритмический профиль поэмы И.-В. Гете «вариации на “адонские” темы» [Червенка 2011: 388] в польском переводе сближаются с пятисложником (без ритмической нюансировки, то есть не только в виде ХххХх, но и в ямбическом хХхХх), а в чешском получают часто дополнительный слог. Из этого следует, что если чешский версификатор ощущает самоценность адония, но не может её адекватно передать, то для польского, видимо, ритмическая вариативность пятисложника не имеет решающего значения и адоний ощущается им как немаркированный вариант в контексте силлабического стиха. Впрочем, вероятно также, что здесь сработал не объективный фактор — восприятие адония как самостоятельной стихемы в контексте определенного версификационного пространства, а сугубо субъективный — ритмический тезаурус переводчиков. Во всяком случае, в сатире, обращенной к военному начальству армии Андерса, проявлявшему чрезмерное целомудрие в отношении личной жизни своих солдат и младших офицеров, В. Броневский писал четко отрефлексируемым адонием: *Dobrze się czasem//Bawić kutasem://Mając pięć palców/ /Na swe usługi, //Wspominasz dupy//jedną po drugiej...* Правда, такое явно сознательное применение адония в 1942 году могло быть результатом обратного влияния: немецкого оригинала и русского перевода «Фауста». Адоний у Гете — простонародный, с налетом вульгарности размер, и его «хоровой» статус иногда контрастирует в поэме с содержанием самих стихов. (Кстати, из русских переводов наиболее «адонизирован» «Фауст» В. Брюсова). Однако пришел ли адоний в поэму Гете непосредственно из немецкой традиции — вопрос открытый. Конечно, в XVII веке в песенных (!) текстах и фрагментах текстов можно обнаружить достаточное количество адониев, иногда почти цитатно совпадающих с фаустовскими, ср.: *Tanzen und springen, //Singen und klingen, fa la la la la la, //Lauten und Geigen// ...//Zu musizieren// Und jubilieren//Steht mir all mein Sinn, fa la la la la la.* (Hans Leo Hassler, 1564–1612 — песня без названия); *Lustig zum Garten mit Koerben und Saeken, //Fruechte zu brechen nemht Leitern und Stecken, //Schuettelt die Zweige//Bis auf die Neige...* (Johann Rist, 1607–1667, “Des ehrliebenden Floridans lustiges Herbst- und Liebes-Lied”); *Blitzet, ihr Himmel, // Schwitzet uns Regen, // Machet Getuemmel, //Lachet mit Segen//Unsere Waelder und Felder doch an.* (Philipp von Zesen

(1619–1689, «*An die hochedel-geborne, liebseliege Adelmund, als sie auf der selig-verstorbenen Rosemund Herrn-Hause, dessen Zeichen die Sonne war, bei Abend ihren Einzug hielt...*» (Gezetz durch Johann Lange), Барочные немецкие поэты сочиняли именно песни, помимо чисто литературных од, мадригалов и т. п., то есть такие тексты обязательно имели музыкальную составляющую, часто (как в последнем примере) писались на уже существующую мелодию (на «рыбу», сказал бы нынешний поэт-песенник), причем нередко музыкальными образцами служили итальянские вокальные произведения. Таким образом, немецкие песни XVII века могли послужить Гете источником адонических формул, тем более что еще молодой поэт специально занимался собиранием фольклора, будучи поощряем И.-Г. Гердером. Однако есть и другое, более интригующее предположение. Барочное наследие к концу XVIII третирировалось просвещенной Германией как пережиток варварства. Напротив, иноязычный варварский фольклор казался очень привлекательным материалом. Обратив внимание Гете на адоний могли совершенно не немецкие стихотворные образцы. В 1775 году И.-Г. Гердер начинает готовить к изданию свой сборник «*Alter Volkslieder*», вышедший в 1778–79 годах также под названием «*Volkslieder*», а после смерти филолога — «*Stimmen der Völker in Liedern*». Подготовка совпадает с веймарским периодом его жизни, когда продолжают интенсивные контакты с Гете. Гердер в числе первых обращается к дайнам — латышско-литовскому песенному жанру. Вот один из первых образцов немецкого перевода таких текстов — «**Die kranke Braut**», имеющий подзаголовок «**Litthauisch**»: *Krank ist dein Mädchen, / O! krank von Herzen, // Dort in der neuen Tenne, // In ihrem grünen Bettchen. // Da übern Hof ich, // Und herzlich weint' ich, // Und vor der Thüre // Wischt' ich die Thränen.* В переводе адоний — доминирующая ритмическая модель. Это соответствует, во всяком случае, многочисленным литовским дайнам, напр.: *Ei pūte, pūte, // Šiaurūs vėjelis, // Ei, barė, barė // Jáunas bernelis // <...> Nustójo pūtės // Šiaurūs vėjelis, // Nustójo barės // Jáunas bernelis. // <...> Tadá išvargsiu // Sávó vargelj, // Kaip áš nuveisiu // Pás motynėle.* Кстати, некоторые гердеровские переводы с литовского Гете вставил в либретто зингшпиля «Русалка». Помимо Гердера, у Гете был еще один постоянный корреспондент, специализирующийся на литовском фольклоре, — собиратель дайн Людвикас Гедеминас Реза («*Dainos, oder littauische Volkslieder*», 1825). Он состоял в переписке с Гете с 1817 и был почитателем и последователем Гердера. Таким образом, не являются ли адонические ритмы «Фауста» наследниками балтийских пятисложных ритмических формул? В немецких адонических текстах не оставляет впечатление некоей синтаксической ограниченности формулы: два знаменательных слова обычно комбинируются с одним (полу)служебным: *Tauet, ihr Luefte, // Schimmert von ferne, // Schauet durch Kluefte,.,* (Ph. von Zesen). Это, в общем, коррелирует с возможностями акцентной системы немецкого языка: тяготение непроемных имен к двусложной структуре, значительно большая длина глагола в слововом выражении, при этом отсутствие в современном немецком флексии, обуславливающее смещение словесного ударения в сторону начала непроемного слова. Для литовского адонические пятисложники выглядят даже более естественно: двойная природа литовского ударения делает возможной переакцентуацию, то

есть слова-наполнители обнаруживают дополнительную гибкость в отношении заданной формулы. Согласно статистике Асты Казлаускиене [Kazlauskiene 2000: 83–88], у литовских существительных ударение падает на первый слог с вероятностью около 40%, на второй — больше 35%: ударение на основу падает в четыре раза чаще, чем на окончание. В общем, для сочетания двух фонетических слов литовского адоний — одна из естественно выстраивающихся ритмических моделей. На двусловном пространстве, согласно общему правилу Р. Якобсона — К. Тарановского — Н. Трубецкого, выстраивание регулярностей имеет два хода:  $Xx$  и  $xX$ : при этом решающее значение приобретают естественные характеристики замыкающего слова (клаузульного), тогда из трех возможных вариантов: а)  $\_Xxx$ ; б)  $\_xXx$ ; в)  $\_(X/x)xX$  — наиболее вероятный определяется исходя из статистических закономерностей акцентных парадигм данного языка. Для балто-славянских и немецкого ход б), видимо, самый вероятный. Тогда возможное регрессивное развертывание дает всего два варианта:  $xXx$  и  $Xxx$  — или ямба, или адоний. Таким образом, само языковое пространство в определенных территориальных границах закрепляет адоний как естественную национальную (и интернациональную) ритмическую формулу.

### Литература

- Акимова М. В. Семантика 4-стопного дактиля с односложным цезурным усечением русской поэзии 18 — нач. 19 века, // Славянский стих 7: Лингвистика и структура стиха, М.: «Языки славянских культур», 2004, с. 307–318
- Бараиш О. Я. Смыслообразующая функция «чужого слова» в стихотворении И. Бродского «На смерть Жукова» // Стратегия исследования языковых единиц. Тверь : Изд-во ТГУ, 2012, с. 25–29
- Гаспаров М. Л. Современный русский стих. М.: «Наука», 1974–487 с.
- Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М.: «Наука», 1984–319 с.
- Иванов Вяч. Вс. Происхождение древнегреческих эпических формул и метрических схем текстов. // Структура текста. М.: «Наука» 1980, с. 59–80
- Кенигсберг М. М. Из стихологических этюдов. Анализ понятия стиха. *Philologica* 1 (1994), с. 152–173
- Лотман М. Ю. «На смерть Жукова». // Как работает стихотворение Бродского, М.: «НЛО», 2002, с. 64–76
- Панов М. В. Рассказы о русском стихе. Логаэдический стих. // Он же. Труды по общему языкознанию и русскому языку. Т. 2, М.: «Языки славянской культуры», 2007. с. 485–495
- Червенка М. Смысл и стих: Труды по поэтике. М.: «Языки славянской культуры», 2011–463 с.
- Kazlauskiene A. Daiktavadiu kurcivociu daznumas // Kalba ir technologija, 2000, 83–88
- Pszczolowska 2012 — Pszczolowska L. On the Ukrainian translation of Mickiewicz's drama “Dziady”. // Славянский стих, вып. 9, М.: «Языки славянских культур», 2012, с. 327–336

**Sergej Ju. Preobrazhenskij**  
*Peoples' Friendship University of Russia*  
*(Russia, Moscow)*  
*preobrag@mail.ru*

## **ADONIUS: SLAVONIC, GERMAN AND SOME OTHER REFLEXES**

The research presented in the article focuses on the rhythmical model formed by two (as a rule) independent phonetic words the total length of which consists of five syllables; syntactically it is mainly a part of an utterance (normative phrase), as for verse division, most frequently it forms the pre- or post-caesura part of a line, looking like \_UU\_U. Such a phenomenological description is a forced necessity, because the object has no generally accepted definition. It may be defined as either a foot of a logaoed (adonius) or a truncated dactyl. In spite of the absence of a generally accepted name, the object itself is classified by verse scholars with high precision. Using the term offered by M.M. Kenigsberg, we suggest ranging it as a verseme (stycheme), i.e. primary verse-forming unit of limited lexical and syntactic content. In the present article, a series of suppositions is made concerning a) natural (not ancient) origin of the given verse-me in the Lithuanian, Polish, possibly Ukrainian versification space, possible borrowing from those mentioned above by the new German and Russian traditions; b) interaction of the epic and lyrical semantic aureoles of the verse-me in the geographically adjacent space of the mentioned versification cultures.

*Key words:* Russian, Polish, Ukrainian verse, logaoed adonius, origin of adonius.

### **References**

Akimova M. V. [Semantics of the 4-foot Dactyl with a One-Syllable Caesural Truncation in the Russian Poetry of the 18 — early 19 centuries]. *Slavyanskii stich 7: Lingvistika I struktura sticha* [Slavic Verse 7: Linguistics and Structure of Verse]. Moscow: "Yazyki slavyanskich kultur", 2004, p. 307–318 (In Russ.)

Barash O. Ya. [The Sense-Forming Function of "Alien Word" in I. Brodskii's Verse "On the Death of Zhukov"]. *Strategiya issledovaniya yazykovykh jedinit* [Strategy of Language Units Study]. Tver': Izd-vo TGU, 2012, c. 25–29 (In Russ.)

Chervenka M. [Sense and Verse: Works in Poetics]. Moscow : "Yazyki slavyanskoj kultury". — 463 p. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Modern Russian Verse]. Moscow : Nauka. 487 p. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Outline of the History of Russian Verse]. Moscow : Nauka, 1984. 319 p. (In Russ.)

Ivanov Viach.Vs. [Origin of Ancient Greek Epic Formulas and Metric Schemes of Texts]. *Struktura teksta* [Structure of a Text]. Moscow : Nauka, 1980, pp. 59–80 (In Russ.)

Kazlauskienė A. Daiktavardžio kurcivocių dažnumas [Frequency of Stressed Nouns]. *Kalba ir technologija* [Speech and Technology], 2000, 83–88 (In Lit.)

Kenigsberg M. M. [From Essays on Versology. Analysis of the notion “verse”]. *Philologica 1* (1994), pp.152–173 (In Russ.)

Lotman M. Yu. [“On the Death of Zhukov”]. *Kak rabotayet stichotvoreniye Brodskogo* [The Way a Poem by Brodskii Works]. Moscow : «NLO», 2002, pp.64–76 (In Russ.)

Panov M. V. [Stories about Russian Verse. Logaoedic Verse]. Panov M. V. *Trudy po obshchemu yazykoznaniyu i russkomu yazyku* [Works in General Linguistics and Russian Language]. Vol. T.2, Moscow : “Yazyki slavyanskoj kultury”, 2007, pp. 485–495 (In Russ.)

Pszczolowska L. On the Ukrainian Translation of Mickiewicz’s Drama “Dziady”. *Slavyanskii stich IX* [Slavic Verse IX]. Moscow : M., „Yazyki slavyanskich kultur”, 2012, c.327–336 [In Pol.]

**К. М. Корчагин**

*Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН*

*(Россия, Москва)*

*stivendedal@gmail.com*

## **ЦЕЗУРА В РУССКОЙ ТЕОРИИ СТИХА ОТ МЕЛЕТΙΑ СМОТРИЦКОГО ДО АНДРЕЯ БЕЛОГО\***

В статье рассматривается рецепция понятия «цезура» в русской стихологической литературе XVII — начала XX века. Подробно прослеживается, каким именно образом это понятие, заимствованное из античной метрики, видоизменялось различными теоретиками стиха для того, чтобы применяться к современной им поэзии, использующей силлабическую или силлабо-тоническую, а отнюдь не квантитативную (как греческая и латинская) систему стихосложения. Среди «героев» статьи Милетий Смотрицкий, Василий Третьяковский, Антиох Кантемир, Николай Остолопов, Александр Востоков, Петр Перевлеский, Федор Корш и другие. Ни для одного из этих теоретиков стиха цезура не была центральным предметом исследования, однако, как показано в настоящей статье, именно учение о цезуре часто становилось «слабым местом» их теоретических построений, зачастую обрушивавшим всё здание учения о стихе. Тем не менее, ряд подобных работ, относящихся к «донаучному» периоду русского стиховедения, демонстрирует достаточно глубокое понимание явления цезуры, которое может быть подкреплено современными исследованиями по метрике, ориентирующимися как на квантитативный, так и на типологический подход. В статье приводятся по возможности пространные выдержки из труднодоступных стиховедческих сочинений XVIII–XX веков и проводится анализ предлагаемых в них концепций с точки зрения современного состояния науки о стихе.

*Ключевые слова:* метрика, стиховедение, русский стих, цезура, теория стиха, силлабо-тоника, силлабика.

Понятие цезуры относится к фундаментальным понятиям теории стиха. Однако в различных национальных системах стихосложения этому понятию придается различное значение. Например, учение о цезуре важно для древнегреческой

---

\* Исследование выполнено при поддержке гранта РФФИ (проект № 15–04–00541 «Стих в языках мира: германские, романские, славянские языки»).

и латинской квантитативной метрики или для французской силлабики, в которых цезура — важный фактор стихотворного ритма (при всем различии того, что в этих системах стихосложения называется цезурой)<sup>1</sup>. В этой работе мы рассмотрим как русские теоретики стиха XVIII–XIX вв. рассматривали понятие цезуры и в какой мере их подходы отражали реальность стиха того времени.

Ранние теоретики русского стиха рассматривали цезуру тремя различными способами (иногда эти способы смешивались): (1) как акустическую и/или синтаксическую паузу, (2) как важный для ритма стиха словораздел, соблюдение которого *необязательно* и (3) как регулярный словораздел в заранее определенной позиции стихотворной строки. Последняя трактовка совпадает с современным пониманием цезуры, опирающимся на интерпретацию цезуры в работах В. М. Жирмунского [Жирмунский 1975] и Дж. Бейли [Бейли 1971/2004], но в работах XVIII–XIX вв. такая трактовка почти не представлена: несмотря на то, что она более всего отвечает реальности стиха, она довольно далеко отстоит от традиционных, идущих от руководств по античной метрике определений цезуры.

В качестве отправной точки мы выберем церковнославянскую грамматику Мелетия Смотрицкого (1619, переиздания 1648 и 1721), от которой отталкивались первые теоретики русского стиха (прежде всего, Тредиаковский и Ломоносов)<sup>2</sup>. Как известно, эта грамматика завершалась разделом о правилах версификации, в котором делалась попытка ввести в русский стих квазиквантитативное стихосложение [Гаспаров 1984/2002: 30–31]. Среди прочих понятий античного стиха, Смотрицкий определяет и цезуру, которая у него, как и у многих позднейших теоретиков вплоть до второй половины XIX в., называется *пресечением*: «**С** Пресѣченіи, Грецкїи: τμήν, Латинскїи: Cæsura, реченомѣ. Слѡгъ коегѡлнѣвъ реченїа кѡчлѣмый, ѥнѣ стѣпень ѧ послѣдѡющее реченїе начинѡющїи, Пресѣченїе наричѣса: егѡже кромѣ стѣхъ, ѥзрѣднѣже ѥрѡнскїи безобразнѣ ѥсть и недѡде» [Смотрицкий 1619/1979: 248]. Таким образом, Смотрицкий рассматривает цезуру, прежде всего, как синтаксическое разбиение строки: конкретная позиция этого разбиения не указывается, но отмечается, что оно является необходимым в дактилическом гекзаметре («героическом стихе»). Интересно, что следующая за этим пассажем квазигекзаметрическая строка должна по Смотрицкому демонстрировать отсутствие цезуры: *Лѣжнѣ людїе / лѣгннѣ пѣчїе / Гдѣ мѣзогѣ* [там же: 249]. В этой строке, однако, присутствует две диерезы (они отмечены самим Смотрицким), которые, очевидно, *не* воспринимались как цезура (тем более что такие диерезы нехарактерны для античного гекзаметра)<sup>3</sup>. Резюмируя, можно сказать, что Смотрицкий хотя и определял цезуру в синтаксических терминах, на практике ориентировался на наиболее

<sup>1</sup> О различии различных систем стихосложения в отношении цезуры см. [Корчагин 2012: 12–43], где также приводится литература по этому вопросу.

<sup>2</sup> Интересно, что предшествующая грамматике Смотрицкого грамматика Лаврентия Зизания (1596) также содержит краткий метрический справочник. Он занимает всего три страницы, сообщает об основных квантитативных метрах, но ни разу не упоминает, что в этих метрах должна содержаться какая-либо цезура или пресечение [Зизаний 1596/1980: 91–92].

<sup>3</sup> Подробнее об античной цезуре см., например [Кузнецов 2006: 162–165].

каноническую цезуру дактилического гекзаметра — «пятиполовинную» (т. е. цезуру после первого долгого слога третьей стопы). Конечно, всё сказанное относится к квазиквантитативной просодии (известной также под именем «максимовой»)⁴, не имевшей распространения в славянских стихосложениях, однако подобная непоследовательность в трактовке цезуры сохранялась почти у всех теоретиков стиха, прямо или косвенно ориентировавшихся на грамматику Смотрицкого.

В первых сочинениях по русской метрике, опиравшихся на существующую или желаемую практику стиха (у Третьяковского, Кантемира, Ломоносова) также присутствовало понятие цезуры (или пресечения): хореизированные 11-ти и 13-сл. Третьяковского или 6-ст. ямба Ломоносова принимали цезуру, и этот факт нуждался в соответствующем освещении.

Так, Третьяковский определяют цезуру следующим образом: «*Чрез пресечение*: разделение стиха на две части, первое полстишие всегда, чтоб хорошим быть стиху, долгим слогом кончащее. <...> Пресечение латины называют *cesura*, а французцы: *césure*, или: *geros*» [Третьяковский 1735/1963: 368]. Таким образом, Третьяковский, видимо, опираясь на вскользь упомянутые в этих строках французские образцы, говорит о другом типе цезуры — о цезуре как регулярном словоразделе, причем с константным ударением на предцезурном слоге. Такой тип цезуры в классификации Жирмунского—Бейли называется *сильной* цезурой [Жирмунский 1975: 129; Бейли 1971/2004: 220]. Важно, что это чисто метрическое определение (хотя в нем и в известной мере прескрептивное) — Третьяковский не говорит ни о паузе (на это намекает лишь приведенное французское название цезуры — *geros* ‘перерыв, пауза’), ни о синтаксическом членении, лишь о словоразделах и ударениях (в его терминологии: «долготах»). При этом важно, что определение Третьяковского на протяжении, по крайней мере, последующих ста лет останется наиболее четким: возможно, причины этого в том, что Третьяковский в первую очередь опирался на поэтическую практику и игнорировал сформировавшуюся традицию трактовок античной и французской цезуры⁵.

В этом контексте особенно интересно то, что уже во втором издании «Способа...» Третьяковский в попытке дать более общее определение цезуры парадоксальным образом возвращается к дефиниции Смотрицкого, повторяя ее на материале «героического» 13-сл.: «Средина, где оба полстишия соединяются так, что первое окончанием, а второе началом, именуется *пресечение*. Оно есть всегда в первом полстишии, знак его — конец слова и того первого полстишия» [Третьяковский 1752/2009: 73]. Эта дефиниция не только достаточно туманна сама по себе, но и основывается на логическом круге (полстишия определяются как сегменты, отделяемые цезурой, а цезура как разделитель полстиший). Применительно

⁴ Об истории этого термина см. [Штокмар 1933: 177–181].

⁵ В.Е. Холшевников предполагал, что необходимость строгого соблюдения цезуры во многом подсказала Третьяковскому хореический ритм 13-сл.: «Третьяковский требует, чтобы цезура была сильной, то есть каждое полстишие было синтагмой, было интонационно обособлено. Но если так, то цезура при ямбе окажется внутри четвертой стопы и разорвет стих на две ритмически не подобные части: ямбическую и хореическую» [Холшевников 1981: 234].

к конкретным размерам сохраняется требование «первого полстишия не окончивать перрихием» [там же: 76], но определение цезуры основывается уже не на этом требовании. Трудно сказать, в чем причина того, что Третьяковский отказался от более последовательной и логичной трактовки цезуры, однако именно это более позднее, повторяющее Смотрицкого определение было воспринято последующими руководствами по поэтике.

Второе издание «Способа...» послужило основой для наиболее авторитетной нормативной поэтики конца XVIII в., принадлежавшей перу Аполлоса Байбакова, — «Правила пиитические о стихотворении российском и латинском» (первое изд.: 1774) [Третьяковский 2009: 544–546]. Здесь также на материале 6-ст. хорей фактически повторяется позднее определение Третьяковского: «ГЕКСАМЕТРЬ или *Шестистопный ХОРЕИЧЕСКИЙ* имѣть двѣ части, изъ которыхъ каждая называется *Полустишиемъ*; середина же, гдѣ одно полстишиє съ другимъ соединяется такъ, чтобъ послѣдній перваго полстишия слогъ всегда былъ долгій, называется пресѣченіемъ (Caesura)» [Байбаковъ 1795: 10–11]. Это определение распространяется автором и на 6-ст. ямб, от которого также требовалось, «чтобы первое полстишиє не оканчивалось *Пиррихиемъ*» [там же: 13], что уже ко времени первого издания этой поэтики не соответствовало поэтической практике [Тарановский 1953/2010: 109–152].

Таким образом, фактически только Третьяковский системно разрабатывал понятие цезуры, в то время как его ближайшие современники упоминали его лишь мимоходом. Так, Кантемир в «Письме Харитона Макентина» (1744) упоминает термин «пресечение» лишь один раз без дополнительных комментариев, рассматривая его как необходимую и самоочевидную часть структуры 13-сложника [Кантемир 1744/1956: 415]. Ломоносов (кстати говоря, он пишет именно о *цезуре*, а не *пресечении*) в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) ограничился замечанием, по которому можно заключить, что цезуру он понимал скорее в смысле акустической паузы: «Что до *цезуры* надлежит, оную, как мне видится, в середине правильных [т. е. силлабо-тонических — К. К.] наших стихов употреблять и оставлять можно. Долженствует ли она в нашем гексаметре для одного только отдоху быть неотменно, то может рассудить всяк по своей силе. Тому в своих стихах оную всегда оставить позволено, кто одним духом тринадцати слогов прочитывать не может» [Ломоносов 1739/1986: 470]. Кроме того, «Письмо» Ломоносова было издано лишь в 1778 г., и судить о его влиянии на теорию стиха до этого момента довольно затруднительно [там же: 535]. Также фрагментарны замечания Сумарокова, обсуждающего обязательность мужского окончания александрийского стиха и замечающего, что вопреки Третьяковскому (и следующему за ним Байбакову) поэтическая практика такой цезуры противится: «Ето правда, что Нѣмцы рѣдко не Ямбами первое полустишиє окончиваютъ, а притчина тому, что у нихъ великое множество короткихъ словъ, а у насъ множество долгихъ; и для того я чаще первое полустишиє не Ямбами окончиваю, нежели Нѣмцы; однако я думаю, что и другія нашихъ Трагедій авторы, того не убѣгутъ, да и убѣгать недлячего» [Сумароковъ 1782: 109].

Труды по поэтике начала XIX в. не содержат никаких сюрпризов с точки зрения трактовки цезуры. К таким сочинениям относится, например, «Словарь древней и новой поэзии» Николая Остолопова (1806–1821), доведенный, правда, лишь до литеры «Т»: отдельной статьи о цезуре в нем, следовательно, нет (на месте статьи «Пресечение» фигурирует отсылка «см. цезура»), зато присутствует статья о полустиишии: «ПОЛУСТИШИЕ. Hemistichium. — Половина стиха. Средина же между двумя половинами или *полустиишиями* именуется *пресѣчениемъ*» [Остолопов 1821: 421]. Это определение перефразирует определение Байбакова.

Куда более самостоятельный теоретик русского стиха А. Х. Востоков в своем «Опыте о русском стихосложении» (1817) не предлагает отдельной дефиниции цезуры, но рассматривает ее употребление в различных размерах, хотя это рассмотрение и можно назвать несколько непоследовательным. Так, в случае силлаботонического стиха Востоков смешивает цезуру как важный для ритма словораздел и цезуру как регулярный словораздел — оба этих явления (первое применительно к 5-ст. ямбу, второе — к более привычному, 6-ст. ямбу и хорею Третьяковскому) у него никак не противопоставляются: так, перечисляются различные строки 5-ст. ямба Княжнина, в которых условно срединный словораздел, никак не подержанный метрической схемой размера рассматривается как пресечение (*Мнѣ ада страшныя || мѣста не дики; Какія муки || долженъ я терпѣть; Къ прекрасной той || подсолнечной странѣ; Но сердца || нѣжной страстью распаленна; Постой! мнѣ тягостную жизнь нести*) [Востоков 1817: 36–37]. Для трехсложных размеров понятие пресечения не вводится вовсе даже в длинных строках. При этом в кратком экскурсе в античную метрику, французскую и польскую силлабику цезура рассматривается как одна из базовых характеристик соответствующих размеров.

Надо сказать, что смешение цезуры как акустической паузы и как регулярно словораздела, характерное для этого времени, отмечал и Р. О. Якобсон: «Буало отожестил цезуру александрийского стиха с синтаксической паузой, это привело в дальнейшем к полному смешению обоих понятий, и для многих в результате цезура сделалась синонимом синтаксической паузы, приуроченной к определенному месту стиха. Отсюда разговоры о мнимом упразднении цезуры в александрийском стихе французских романтиков. И Пушкин говорит о французском александрийском стихе, что

Гюго с товарищи, друзья натуры  
Его гулять пустили без цезуры.

В то же время свой пятистопный ямб с принудительным словоразделом после четвертого слога, не *связанный*[й] с принудительной синтаксической паузой, Пушкин считает цезурованным» [Якобсон 1923/1979: 31]<sup>6</sup>.

Действительно, когда в руководствах по метрике первой половины XIX в. делается попытка сформулировать общее определение цезуры, она трактуется

<sup>6</sup> Ср. [Томашевский 1923: 25; Гаспаров 1995: 93].

в указанном выше ключе: «Протяжность, зависящая отъ мелодіи стиха, двухъ родовъ: одна на концѣ стиха, другая въ срединѣ, или такъ называемая цезура. <...> Она короче разстановки въ концѣ стиха, однако слухъ и ее замѣчаетъ. <...> Очень легко читать стихи, которыхъ отдохновеніе цезуры соотвѣтствуетъ разстановкѣ мыслей; но если цезура раздѣляетъ слова, соединенныя внутреннимъ смысломъ, то чтеніе становится затруднительно. Главное правило въ этомъ случаѣ — останавливаться по требованіямъ смысла» [Давыдовъ 1838: 226].

Такое широкое понимание цезуры могло еще более расширяться в тех случаях, когда под цезурой понималась вообще любая синтаксическая (и/или акустическая) пауза в стихе — например, позиция конца строки: «Тамъ, гдѣ конецъ слова, совпадаетъ съ концемъ стопы, образуется такъ называемая *цезура*, или сѣченіе [sic!]. Стихъ естественно долженъ заключаться цезурою, то-есть истощеніемъ стопы въ послѣднемъ словѣ. На этомъ основаніи ни въ какой Версификаціи не дозволяется въ концѣ стиха разрывать слово и переносить конецъ его въ другой стихъ. В стихѣ слишкомъ длинномъ цезура, для передышки голоса, допускается еще въ срединѣ» [Надеждинъ 1837: 511]. Цезура в середине строки здесь трактуется практически так же, как в славянских силлабических традициях (подробнее см. [Холшевников 1984]) — надо сказать, что к такому пониманию цезуры русские теоретики больше не возвращались.

За определением Надеждина следует и видный стиховед середины века П. Перевлеский: «Когда вмѣстѣ с окончаніемъ слова оканчивается и стопа: тогда происходитъ такъ называемая *цезура* или пресѣченіе. Обыкновенно делаютъ цезуру в шестистопныхъ стихахъ послѣ 3-й стопы, а въ пятистопныхъ послѣ 2-й, а иногда и послѣ третьей стопы. <...> Ее можно дѣлать вездѣ — и послѣ первой, послѣ второй и послѣ пятой стопы. Мѣсто цезуры имѣетъ то вліяніе на стихъ, что пересѣкаемый въ началѣ, онъ получаетъ ходъ медленный, а пересѣкаемый въ концѣ, получаетъ быстроту» [Перевлѣскій (1848) 1883: 42–43].

Во второй половине XIX в. начинается развитие научное стиховедение, которое пытается отойти от логически двусмысленных ранних определений цезуры и связать это явление с его античным аналогом. Так, В. Классовский в своей «Версификации» (1863) основное внимание уделяет античному стиху (и он рассматривается здесь вполне корректно), но при переходе к русскому стиху делается попытка не только сохранить античное противопоставление цезуры и диерезы, но и связать его с представлением об обязательной синтаксической (или даже декламационной) паузе. В результате автору фактически приходится констатировать тщетность подобных попыток, останавливаясь на интерпретации, включающей как акустические, так и ритмические характеристики цезуры. При этом признается, что выделить такую «комплексную» цезуру в стихе на практике довольно трудно: «Длинные стихи <...> нельзя читать безъ остановокъ голоса, или *паузъ*. Эти паузы въ нашей нынѣшней версификаціи вообще называются *цезурою*, чрезъ что “цезура” в тѣсномъ ея смыслѣ <...>, т. е. остановка голоса въ *срѣдинѣ* стопы, неправильно смѣшивается съ діэрезею <...>, т. е. съ остановкою голоса въ *концѣ* стопы <...> [П]одъ общимъ именемъ “*пересѣченія*” [sic!] будем

разумѣть и *цезуру* и *дїэрезу*. Область употребленія *пересечѣній*, такъ принимаемыхъ, значительно расширяется, и понятно, что указать имъ мѣсто въ нашемъ стихѣ уже труднѣе, чѣмъ *цезурѣ* метрической [т. е. античной — К. К.]» [Класовскій 1863: 75–76].

Ко второй половине XIX в. некоторые классические размеры с цезурой утратили свое привилегированное положение (как 6-ст. ямб), другие (как 5-ст. ямб) перестали употребляться в цезурном варианте [Гаспаров 1984/2002: 316–317]; новые цезурные размеры (такие, как пентон или размеры с цезурными эффектами) еще не получили должного осмысления и, более того, не рассматривались с точки зрения цезуры. Теоретики этой эпохи — особенно те, что работали по преимуществу с русским материалом и избегали типологической перспективы — зачастую вовсе игнорировали понятие цезуры. Парадоксальным образом в сходном положении оказались те теоретики античного стиха, которые были недовольны недостаточно четким определением, доставшимся им от классической метрики Бенгли—Германна [Кузнецов 2006: 176]. Спустя годы Р. О. Якобсон сетовал на такое игнорирование цезуры: «Far from being a mere “philological ghost”, the caesura (or better, ‘break’, in view of the ambiguities connected with the Latin term) is a vital structural element of verse» [Jakobson 1963/1979: 195] (заметим, что в этом отрывке обыгрывается название классической статьи Э. Стертеванта [Sturtevant 1924]).

Интересно, что критика неразличения синтаксической паузы и метрической цезуры встречается в статьях Ф. Е. Корша, в том числе тех, что не касаются литературного русского стихосложения: «[Д]ѣленіе <...> стиха на двѣ группы <...> выража[ется] обыкновенно въ цезурѣ. Подъ этимъ терминомъ не слѣдуетъ разумѣть непременно болѣе или менѣе сильную, напр. логическую, остановку: для показанія различныхъ частей стиха совершенно достаточно постояннаго окончанія слова въ данномъ мѣстѣ» [Коршъ 1896: 4]. Таким образом, Ф. Е. Корш строит свою концепцию цезуры на чисто метрических критериях, причем делает это подчеркнуто строго, формулируя *достаточные* метрические условия: это определение цезуры практически совпадает с определением сильной цезуры по В. М. Жирмунскому (и, тем самым, возвращает нас к ранним работам Третьяковского и его французских предшественников).

Стиховедение первой четверти XX в. по-разному осознавало связь с традициями прошлого. Например, Андрей Белый в «Символизме» (1910) упоминает о цезуре только в пересказе руководства по античной метрике А. Денисова [Денисовъ 1888; Белый 1910/2010: 407, 409], подчас причудливо соединяя его со сведениями подчеркнутыми в трактате Востокова и словаре Остолопова, замечая, что «важно уяснить себе роль пауз; еще большую играет роль цезура» [Белый 1910/2010: 429]. Таким образом, Белый возвращается к «докоршевской» трактовке цезуры как синтаксической (или даже скорее декламационной) паузы: в дальнейшем пауза, понимаемая, правда, исключительно в декламационно-физиологическом смысле (как основа дыхания) стала основой его «диалектической» теории стиха, в которой уже не было места традиционным стиховедческим понятиям — таким, как цезура [Белый (1928) 2010].

Таким образом, круг замкнулся и к концу первого десятилетия XX в. русское стиховедение вернулось к наиболее архаичной и наиболее туманной трактовке цезуры. Следующий шаг принадлежал старшему современнику Белого — Брюсову, который уже после революции выпускает в свет свою «Науку о стихъ» (1919) — своего рода провозвестник «больших» стиховедческих теорий двадцатых годов — таких, как метротоника М. П. Малишевского и тактометрическая теория А. П. Квятковского. В рамках теории Брюсова в общих чертах было сформировано то представление о цезуре, которое затем легло в основу типологии цезур Жирмунского—Бейли. Однако соотношение этих теорий — тема для отдельной статьи.

### Литература

*Байбаковъ А.* Правила піитическія о стихотвореніи російскомъ и латинскомъ. Изд. пятое. М.: Типографія Селиваноского, 1795.

*Бейли Дж.* Русские двухсложные размеры с сильной цезурой // Он же. Избранные статьи по русскому литературному стиху. М.: ЯСК, 2004. С. 220–251.

*Белый А.* Собрание сочинений. Символизм. Книга статей. Общ. ред. В. М. Пискунова. М.: Культурная революция; Республика, 2010.

*Белый А.* Принцип ритма в диалектическом методе // Вопросы литературы, 2010. №2. С. 246–285.

*Востоковъ А.* Опытъ о русскомъ стихосложеніи. Изд. второе. СПб.: Морская Типографія, 1817.

*Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Изд. второе (доп.). М.: Фортуна Лимитед, 2002.

*Гаспаров М. Л.* Синтаксис 6-стопного ямба: ранний и поздний Пушкин // Он же. Избранные статьи. М.: НЛЮ, 1995. С. 93–101.

*Давыдовъ И.* Чтенія о словесности. Курсъ второй. Изд. второе, испр. М.: Университетская типографія, 1838.

*Денисовъ А.* Основанія метрики у древнихъ грековъ и римлянъ. М.: Тип. Е. Гербець, 1888.

*Жирмунский В. М.* Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975.

*Зизаній Л.* Граматика словенська. Під. В. В. Німчук. К.: Наукова думка, 1980.

*Кантемир А. Д.* Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских // Он же. Собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. Изд. второе. Л.: Советский писатель, 1956. С. 407–428.

*Классовскій В.* Версификація. СПб.: Типографія Императорской Академіи Наукъ, 1863.

*Коришь Ѳ. Е.* О русскомъ народномъ стихосложеніи. I. Былины // Известія Отдѣленія русскаго языка и словесности Императорской Академіи наукъ, 1896. Т. I. Кн. 3. С. 1–45.

*Корчагин К. М.* Цезура в русском стихе XVIII — первой четверти XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук... М., 2012.

*Кузнецов А. Е.* Латинская метрика. Тула: Гриф и К, 2006.

*Ломоносов М. В.* Письмо о правилах российского стихотворства // Он же. Избранные произведения. Изд. второе. Библиотека поэта. Большая серия. Л.: Советский писатель, 1986. С. 465–472.

*Надеждин Н. И.* Версификация // Энциклопедический лексиконъ. Т. 9. СПб.: Изд. А. Плюшара, 1837. С. 501–518.

*Остолоповъ Н.* Словарь древней и новой поэзии. Часть третья. СПб.: Типография Императорской Российской Академии, 1821.

*Перевльський П.* Русское стихосложение. Изд. третье. СПб.: Типография Эдуарда Веймара, 1883.

*Смотрицкий М.* Грамматика слов'янська. Під. В. В. Німчука. К.: Наукова думка, 1979.

*Сумароковъ А. П.* Полное собрание всѣхъ сочиненій въ стихахъ и прозѣ. Часть десятая. М.: Университетская типография у Н. Новикова, 1782.

*Тарановский К.* Русские двусложные размеры // Он же. Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. Пер. с серб. В. В. Сонькина. М.: ЯСК, 2010. С. 13–363.

*Томашевский Б. В.* Пятистопный ямб Пушкина // Он же. Очерки по поэтике Пушкина. Берлин: Эпоха, 1923.

*Тредиаковский В. К.* Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Он же. Избранные произведения. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 365–384.

*Тредиаковский В. К.* Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 году исправленный и дополненный // Он же. Сочинения и переводы как стихами, так и прозою. Литературные памятники. СПб.: Наука, 2009. С. 69–99.

*Холшевников В. Е.* Заметки о русском стихе XVIII века // XVIII век. Том 13. Л.: АН СССР; Ин-т литературы (Пушкинский дом), 1981. С. 229–243.

*Холшевников В. Е.* Существует ли стопа в русской силлабо-тонике? // Проблемы теории стиха. Л.: Наука, 1984. С. 58–66.

*Штокмар М. П.* Библиография работ по стихосложению. М.: ГИХЛ, 1933.

*Якобсон Р.* О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским // R. Jakobson. Selected writings. On verse, its masters and explorers. Hague: Walter de Gruyter, 1979. P. 3–130.

*Sturtevant E. H.* The doctrine of caesura, a philological ghost // The American journal of philology, 1924. №45. P. 329–350.

*Jakobson R.* On the so-called vowel alliteration in Germanic verse // Idem. Selected writings. On verse, its masters and explorers. Hague: Walter de Gruyter, 1979. P. 189–197.

**Kirill Korchagin**

V. V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences  
(Russia, Moscow)  
stivendedal@gmail.com

## CAESURA IN THE RUSSIAN THEORY OF VERSE FROM MELETIUS SMOTRYTSKY TO ANDREY BELY

The paper regards a reflection on the concept “caesura” in 18<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries’ Russian theory of verse. The author traces how this concept borrowed from ancient Greek and Latin metrics was been changed by different metrics’ theorists to be applied to the poetry of their epoch when the major metrical systems were syllabics and syllabo-tonics rather than quantitative (as ancient Greek and Latin) metrics. In this paper, the theories of Miletius Smotrytsky, Vasiliy Trediakovsky, Antiokh Kantemir, Nikolai Ostolopov, Alexandr Vostokov, Petr Pervlesky, Fedor Korsch et al. scholars are analyzing. Although no one of these theorists supposed that caesura is a core element of versification system, it was a “weak point” of many these theories that sometimes had crushed these theories entirely. Nevertheless a number of these “pre-scientific” works on verse and caesura exposes a wide comprehension of the concept “caesura” that could be extended by contemporary investigations into the Russian metrics (guided by both quantitative and typological approach). The author lists a number of fragments from the 18<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries’ works on versification and analyzes them from the point of view of contemporary theories of metrics.

*Key words:* meter, verse study, Russian verse, caesura, verse theory, syllabic-accentual verse, syllabic verse

### References

Baibakov A. *Pravila piiticheskaya o stikhotvorenii rossiiskom i latinskome* [Poetical rules on Russian and Latin verse]. Moscow, 1795.

Bailey J. [Russian binary meters with strong caesura]. Bailey. *Izbrannye stat'i po russkomu literaturnomu stikhu* [Selected Writings on Russian Verse]. M.: YaSK, 2004. P. 220–251.

Belyi A. [Principle of rhythm in the dialectical method]. *Voprosy literatury* [On Literature], 2010, no 2, pp. 246–285.

Belyi A. *Simvolizm* [Symbolism]. Moscow, 2010.

Davydov I. *Chteniya o slovesnosti. Kurs vtoryi* [Readings in literature. 2d course]. Moscow, 1838.

Denisov A. *Osnovaniya metriki u drevnikh grekov i rimlyan* [Greeks and Romans’ grounds of metrics]. Moscow, 1888.

Gasparov M. L. [Syntax of iambic hexameter]. Gasparov M. L. *Izbrannye stat'i* [Collected works]. Moscow, 1995, pp. 93–101.

Gasparov M. L. *Oчерk istorii russkogo stikha* [An outline of Russian verse's history]. Moscow, 2002.

Jakobson R. [On Check verse predominantly in contrast with Russian]. Jakobson R. *Selected writings*. Hague, 1979, pp. 3–130.

Jakobson R. On the so-called vowel alliteration in Germanic verse. *Idem. Selected writings. On verse, its masters and explorers*. Hague: Walter de Gruyter, 1979. P. 189–197.

Kantemir A. D. *Pis'mo Kharitona Makentina k priyatelyu o slozhenii stikhov russkikh* [Khariton Makentin's letter to a friend on Russian verses' composition]. A. D. Kantemir *Sobranie stikhotvorenii* [Collected Poems]. Leningrad, 1956, pp. 407–428.

Kholshevnikov V. E. [Notes on 18<sup>th</sup> century Russian verse]. *XVIII vek* [XVIII century], vol. 13. Leningrad, 1981, pp. 229–243.

Kholshevnikov V. E. *Sushchestvuet li stopa v russkoi sillabo-tonike?* [Russian syllabo-tonic foot, is it exist?]. *Problemy teorii stikha* [Problems of Verse Theory]. Leningrad, 1984, pp. 58–66.

Klassovskii V. *Versifikatsiya* [Versification]. St. Petersburg, 1863.

Korchagin K. M. *Tsezura v russkom stikhe XVIII — pervoi chetverti KhKh veka* [Caesura in 18<sup>th</sup> — early 20<sup>th</sup> centuries' Russian verse]. Moscow, 2012.

Korsch F. E. O russkom narodnom stikhoslozhenii. I. Byliny [On Russian folklore versification. I. Bylins]. *Izvestiya Otdeleniya russkago yazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk* [Proceedings of Imperial Academy of Sciences, Department of Russian Language and Philology], 1896, vol. I, iss. 3, pp. 1–45.

Kuznetsov A. E. *Latinskaya metrika* [Latin metrics]. Tula, 2006.

Lomonosov M. V. *Pis'mo o pravilakh rossiiskogo stikhotvorstva* [The letter on Russian versification rules]. Lomonosov M. V. *Izbrannye proizvedeniya*. Leningrad, 1986, pp. 465–472.

Nadezhdin N. I. Versifikatsiya [Versification]. *Entsiklopedicheskii leksikon*, vol. 9, 1837, pp. 501–518.

Ostolopov N. *Slovar' drevnei i novoi poezii* [Dictionary of old and new poetry]. St. Petersburg, 1821.

Perevlesskii P. *Russkoe stikhoslozhenie* [Russian versification]. St. Petersburg, 1883.

Shtokmar M. P. *Bibliografiya rabot po stikhoslozheniyu* [Works on versification theory: Bibliography]. Moscow, 1933.

Smotritskii M. *Gramatika slov'yans'ka* [Slavic grammar]. Kiev, 1979.

Sturtevant E. H. The doctrine of caesura, a philological ghost. *The American journal of philology*, 1924. No. 45. P. 329–350.

Sumarokov A. P. *Polnoe sobranie vseh sochinenii v stikhakh i proze. Chast' desyataka* [Complete works. Vol. 10]. Moscow, 1782.

Taranovskii K. [Russian binary meters]. Taranovsky K. *Russkie dvuslozhnye razmery*. Moscow, 2010, pp. 13–363.

Tomashevskii B. V. [Pushkin's iambic pentameter]. Tomashevsky B. V. *Ocherki po poetike Pushkina*. Berlin, 1923.

Trediakovskii V. K. [Manual to Russian verse composition]. Trediakovskii V. K. *Sochineniya i perevody kak stikhami, tak i prozoyu*. St. Petersburg, 2009, pp. 69–99.

Trediakovskii V. K. [New and brief manual to Russian verse composition]. Trediakovskii V. K. *Izbrannye proizvedeniya*. Moscow; Leningrad, 1963, pp. 365–384.

Vostokov A. *Opyt o russkom stikhoslozhenii* [Essay on Russian versification]. St. Petersburg, 1817.

Zhirmunskii V. M. *Teoriya stikha* [Theory of verse]. Leningrad, 1975.

Zizanii L. *Gramatika slovens'ka* [Slavic grammar]. Kiev, 1980.

**Ю. Б. Орлицкий**

*Российский государственный гуманитарный университет*

*(Россия, Москва)*

*ju\_b\_orlitski@mail.ru*

## **РИФМЕННЫЙ (РАЕШНЫЙ) СТИХ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ**

В статье рассматривается как самостоятельная стиховая система русский раёшный (рифменный) стих, существующий в фольклорном и литературном изводе, а также в стиховой и прозаической записи. Этот тип стиха, по мнению автора, основывается на ритме строк и скрепляющей их регулярной рифме, в ранних образцах — непременно смежной.

Традиционный раёшный стих используется как в устном фольклоре (в основном — городском) и лубочной картинке, так и в так называемой «досиллабическом» стихе. Этим типом стиха написаны также «Сказка о попе» Пушкина, произведения ряда поэтов Серебряного века и ранней советской агитационной поэзии.

В современной русской поэзии раёшный стих используется в основном в стихотворной записи и обслуживает широкий круг тем; с ним работают такие известные авторы, как Г. Сапгир, В. Уфлянд, В. Филиппов, Э. Котляр и др., стихотворения которых приводятся и анализируются в статье.

В начале статьи приведен обзор существующих точек зрения на природу русского раёшника.

*Ключевые слова:* современный русский стих, раёшный стих, метрическая проза, рифма.

В стиховедческой науке существует определенная недоговоренность по поводу одного явления, само существование и ритмическая природа которого для всех очевидна, однако терминологическая неточность создает серьезные проблемы. Это рифменный (раёшный) стих, существующий в двух вариантах: фольклорном и литературном. Усложняет дело и то, что раёшник может существовать как в стихотворной, так и в прозаической форме (то есть, в виде рифмованной прозы); в этом смысле интересно, что одни и те же фольклорные тексты могут существовать одновременно и в стихотворной, и в прозаической записи. Очевидно, ведя речь о «раёшном стихе» как о самостоятельном явлении русской культуры, необходимо учитывать его амбивалентность и говорить о возможной обратимости этих

текстов: при сплошной записи их следует трактовать как рифмованную прозу, при построчной — как особый тип стиха, раешный, единственным признаком стихотворности в котором выступает регулярная рифма.

Известно, что фольклористы последовательно именуют народную версию этого типа речи именно раешной, а вот историки стиха (Гаспаров, Федотов) предпочитают для обозначения его литературного извода дипломатичный, но неконкретный термин «досиллабический стих» (или «досиллабические вирши») (Гаспаров 2000: 43–45; Федотов 2002: 144–146), обозначающей не природу, а историческое место явления (стих, который был до силлабики). Характерно, что «древник» А. Панченко, очевидно, ощущая эту терминологическую неловкость, непременно помещал словосочетание «досиллабический стих» в скобки и при этом писал, что «раешник пользуется высокоразвитой, можно сказать — изощренной рифменной техникой» (Панченко 1973: 9).

Самым сложным при этом оказывается связать три разных явления: фольклорный раешник, «досиллабический стих» старой русской поэзии и новейший стих, пользующийся этой же техникой — в первую очередь, в подражание фольклору; к тому же, как уже говорилось, осмыслению раешника как самостоятельного типа национального стиха мешает и то, что он существует параллельно в стихотворной и прозаической записи.

Идея несамостоятельности раешника (напрямую увязываемая исследователями с его «маргинальностью», малочисленностью примеров) долгое время заставляла исследователей относить его к другим, более известным и распространенным в литературной практике системам речи: это или «рифмованная (Голохвастов, Корш, Ярхо) или «рубленая» (Миллер, Шенгели) проза, или силлабика (причем в которой «число слогов в каждом стихе произвольное» (Поливанов; Миллер), или тоника в одном из ее вариантов (Бобров, Жирмунский), или «свободный стих» в специфическом его понимании (рифмованный) (Шенгели, Квятковский); наконец, только Гоголь, Брюсов и Томашевский говорят о раешнике как стихе, опирающемся только на рифму; все эти рассуждения касаются не фольклора и древнерусской словесности, а произведений Пушкина (мы опираемся здесь на содержательный обзор точек зрения на трактовки раешника, данный в незаслуженно забытой книге А. Желанского «Сказки Пушкина в народном стиле» (Желанский, 1936: 90–2). Обратим внимание, что ряд исследователей относит раешник одновременно к двум типам художественной речи, причем в одних и тех же работах.

В целом тоническую точку зрения на этот тип стиха разделял и М. Гаспаров: так, в 1974 г. он писал: «Размеры с еще более неопределенным ритмом, чем в акцентном стихе, принято называть «раешным стихом» или «рифмованной прозой» (Гаспаров, 1974: 31), примерно то же сказано и в «Русском стихе» 1993 г: «Такой парнорифмованный акцентный стих ... носит особое название — раешный стих» (Гаспаров, 1993: 143); однако в 2006 г. в предисловии к тому стихотворению С. Кирсанова в «Библиотеке поэта» ученый утверждает, что этот поэт «открыл новую систему стихосложения» — «рифмованную прозу», «высокий раек»

(Гаспаров, 2006 : 15–16 ). Действительно, у Кирсанова большинство раёшных текстов (но не все — см. (Орлицкий, 2016: 696–715), записано прозой, однако у других авторов встречается как один, так и другой тип записи, причем преобладает все-таки стихотворная.

При этом все ученые, независимо от используемой терминологии, сходятся на том, что единственным регулярным конструктивным (стихообразующим) признаком раёшника выступает регулярная рифма, обычно — смежная, попарно связывающая концы строк более или менее точным созвучием. При этом по длине — и по количеству слогов, и по количеству ударений — строки могут быть очень разными, более того — контраст их размера нередко оказывается в этом типе стиха важным выразительным средством, которым не располагают другие системы стихосложения. Наиболее четко этот подход сформулирован в знаменитой работе Б. Егорова: «Р-рифменная система. Внутри строки показатели ритма отсутствуют. Рифма становится единственным отметчиком ритма. Характерный пример системы — раешник» (Егоров, 2003: 473).

Предельно расширительный подход к раешному стиху, представленный в «Поэтическом словаре» Квятковского, без изменений перекочевал во многие словари и энциклопедии: «раёшный стих, раёк — древнейшая форма русского народного дисметрического стиха (верлибр) со смежными рифмами... рифмованный фразовик» (Квятковский 2013, 333).

Напомним, как выглядел такой стих в его каноническом фольклорном виде (пример из того же Квятковского):

Вот, робята, разыгрывается у меня лотерея:  
Хвост да два филея,  
Чайник без ручки, без дна,  
Только крышка одна —  
Настоящий китайский фарфор,  
Был выкинут на двор,  
А я подобрал, да так разумею,  
Что можно фарфор разыграть в лотерею.  
Часы на тринадцати камнях,  
Что возят на дровнях.  
А чтобы их заводить,  
Надо к Обуховскому мосту заходить.  
Ну, робята, покупайте билеты —  
На сигарки годятся,  
А у меня в мошне пятаки зашевелятся  
(Квятковский 2013, 333–334).

Важно, что Квятковский, в отличие от большинства исследователей, намечает и линию преемственности народного рифменного стиха в поэзии последующих десятилетий: «Сказка о попе» Пушкина — Некрасов — Блок — Хлебников, стилизованные под народный стих агитационные стихи Маяковского и Демьяна Бедного,

«военный» раек Семена Кирсанова, написанные в 1960–1970-е годы стихи Виктора Бокова, Эльмиры Котляра (Квятковский 2013, 334–337).

Надо сказать, что в начале XX века прежде всего под влиянием интереса к фольклору опыты раешного стиха возникают и у других авторов — например, у сатириконцев (В. Горянского, Л. Лесной, П. Потемкина (пример именно такого стиха последнего с «непредсказуемой», а не парной рифмовкой Гаспаров приводит в «Русском стихе» (Гаспаров, 1993: 142). А вот пример из Лидии Лесной:

### **ЧАЙНАЯ РОЗА**

Он дрожал, он был как в бреду, как в угаре,  
Он крикнул: «Молчи — я ударю!»  
Женщина ничего не сказала,  
Не шевельнулась даже,  
Улыбкой ответила на угрозу.  
А приколотая к корсажу  
Чайная роза —  
Увяла  
(Лесная: 39).

В те же годы к раёшнику обращается также Иван Рукавишников в своих стилизациях — например, в «Сказке про попа Федула да про звонаря Ядула» (1925). При этом Рукавишников, так же, как сатириконцы, чередует в своих «стихах напевных», как он сам их называл, строки рифмованные с нерифмованными. Пишет раёшником и Михаил Лопатто.

Те же авторы, которые ориентировались в первую очередь на вкус и привычки народа — например Маяковский в своих агитках, созданных для «Окон РОСТА», или Демьян Бедный — писали в основном парнорифмованным раёшником, но при этом — всегда стихотворным.

Семен Кирсанов, напротив, свои агитационные стихи про героев Великой Отечественной, тоже ориентированные на массового читателя, воспитанного на фольклорном раёшнике (о них и писал в 2006 г. Гаспаров) записывал прозой, как это делали и многие фольклористы. Необходимо отметить также традиции военного лубка, как фольклорного, так и литературного, появившегося во время кампаний 1812–1814 гг., Крымской и Первой мировой войн, а также «Окон РОСТА»; очевидно, что для Кирсанова именно военный лубок был наиболее актуален, так как его собственные раёшники появились именно в годы войны — Великой Отечественной.

Назовем еще одно важное опосредующее звено в истории этого типа — раёшный стих народной лубочной картинки, как собственно фольклорный, так и литературного происхождения (например, переработки романсов с характерными преобразованиями силлаботоники оригинала). Характерно, что при этом, что Кирсанов использовал рифмованную раёшную прозу и позднее, в 1960-х:

## РАЙСКИЙ СТИХ

Обидное слово «раёшник». Вроде как «трешница» или «старьевщик». Термин — гармошечный, тальянистый. «Сонет» — благороднее, итальянистей. Стансы — это придворные танцы. А раёк — это пляшет простой паренек. Но мне в райке — как попугаю у шарманщика в вещиц руке. Я так полагаю. Мне — в райке — как в старинке зазывале в зверинец на рынке. Мне в райке за-пестрели колпаки скоморохов и менестрелей.

Раёк — это райский стих разных птиц и цветных шутих. Ничего, что он шире и тише, что нету в нем слоговых часовых, дисциплинированных четверостиший. Стих райка — как в праздник река с фонариками и флажками, как в кольцах старинных рука, как топоток казачка сафьяновыми сапожками.

Пойдем с тобой по райку на прогулку, как по московскому старому переулку. Хорошо? Так давай посошок! (Кирсанов, 2006: 633).

Примерно в том же «вольном» стилизаторском ключе — под народный раек — построены и некоторые стихотворения авторов рубежа 19–20 веков — например, стихи Владимира Уфлянда 1960–1970-х гг., особенно его «Рифмованная околесица», а также ранние гротески Генриха Сапгира.

Вот характерный пример из «Околесицы»:

стой погляди кто там у камня придорожного  
никак представительницы пола противоположного  
да еще какие фигуристые хоть и в штанах  
а лица белые и румяные  
эй бабоньки разрешите с вами познакомиться  
а ну валите отсюда хари пьяные  
а то врежем так что навек запомнится  
а кто вы простите собственно будете уважаемые красотки  
мы богатырь девицы по прозвищу амазонки  
спроси у них что они тут делают втроем  
богатырских коней крадем  
не желаете ли и меня украсть своей ручкой прелестной  
не желаем очень уж ты тощий и облезлый  
а что фармазоночки не прогуляться ли нам вместе в соседний лесочек  
а в глаз не хочешь  
оставьте хоть адресочек  
на что он тебе  
буду искать вас сгорая от страсти  
ищи нас за тридевять земель в тридесятом государстве  
(Уфлянд, 1997: 86–87).

Если у Уфлянда раек — чистая стилизация, хотя и нарочито осовремененная, то у Сапгира псевдораешный стих и соответствующая стилистика используются для иронического изображения «народной жизни» в ее примитивном советском

изводе; именно так написано большинство стихотворений его первого сборника «Голоса» (1958–1962):

Вышла замуж.  
Муж, как муж.  
Ночью баба  
Разглядела его, по совести сказать, слабо.  
Утром смотрит: весь в шерсти.  
Муж-то, господи прости,  
Настоящий обезьян.  
А прикинулся брюнетом, чтобы значит,  
Скрыть изьян.  
Обезьян кричит и скачет,  
Кривоног и волосат.  
Молодая чуть не плачет.  
Обратилась в суд.  
Говорят: нет повода...  
Случай атавизма...  
Лучше примиритесь...  
Не дают развода!

Дивные дела! —  
Двух мартышек родила.  
Отец монтажник — верхолаз  
На колокольню Ивана Великого от радости залез  
И там на высоте,  
На золотом кресте  
Трое суток продержался, вися на своем хвосте.  
Дали ему премию —  
Приз:  
Чайный сервиз.  
Жена чего не пожелает, выполняется любой ее каприз!

Что ж, был бы муж, как муж хорош,  
И с обезьяной проживешь  
(Сапгир, 2008:32–33).

Как видим, Сапгир и Уфлянд используют в основном парную рифму, однако (тоже, кстати, следуя за фольклором) частенько заменяют ее приблизительными созвучиями, в том числе неравносложными, а также вводят в свой стих этого типа холостые строки.

Важно, что у современных авторов, наряду с лубочными вариациями, все чаще появляются стихи рифменного типа, никак не связанные с традицией смехового городского фольклора. Одной из первых к «серьезному» раешнику обращается Эльмира Котляр, более известная как детский поэт:

Так вот она какая,  
радость Господня!  
Я испытала ее сегодня!  
От радости засияло  
скудное больничное одеяло.  
Боже мой!  
Все мое тело  
от радости пело!  
Я сидела в пустой палате,  
улыбаясь Божьей благодати.  
Боялась пошевелиться,  
чтобы радость моя продолжала длиться!  
(Котляр, 1999: 12).

В последние годы рифменный стих используется в творчестве других русских авторов для раскрытия самых разнообразных тем и проблем. Вот пример из нового раёшника современного петербургского поэта Василия Филиппова, который чаще всего использует в своем творчестве гетероморфный стих, однако нередко включает в него фрагменты стиха рифменного, нередко — с нарочито неточными рифмами. При этом поэт часто обращается не к парным, а к тройным рифмам, сочетает разные схемы рифмовки, использует холостые стихи:

### ***ДЕРЖАВИН***

Читаю Державина —  
Первого деревенского писателя православной Руси.  
Надгробное рыдание  
О Лизе —  
Иной жизни эскизе.  
Иисусе Спасе, спаси!  
Спи  
Часа три.  
Тянется убогий слог  
Дворянских дорог.  
Итог.  
Державин умер  
В июле,  
Подведя своей жизни итог.  
В монастыре затрещали сорок сорок.  
Его усадьба  
Стоит в Петрограде.  
Там решетка  
И взгляды окон четки.  
Мимо проходит

Похмельная глотка,  
Военная пилотка,  
И Фонтанка струится,  
Пол-девицы,  
И Никольского собора колоколя  
Служит службу все достойней  
и достойней.  
В мессе заупокойной  
Обойма

(Филиппов, 2002: 327–328).

Другой современный автор, Александр Анашевич решительно предпочитает раёшник всем остальным типам стиха; в это произведениях обращает на себя внимание неточная рифма, а также принципиальный характер неупорядоченности строк:

### **СОБАКА ПАВЛОВА**

Она не падала, не лаяла, не была  
выбежала из последнего вагона  
ушла от деда, от бабки, от закона  
сладкая сладкая жизнь: смерть, вилы  
«не шерсть на мне, длинные длинные волосы  
черные человеческие волосы  
не замерзну даже на полюсе, —  
говорила она павлову женским голосом, —  
не замерзну даже в сердце твоём  
даже без сердца, под скальпелем не замерзну  
мои волосы станут огнем  
пылающая уйду от тебя на мороз, на свежий воздух  
павлов, ты злой, я не знала об этом, любила тебя  
я не любила в начале, потом полюбила, потом разлюбила  
все от отчаянья, под капельницей, день ото дня  
думала и смотрела в глаза твои голубые  
к скотоложству тебя, павлов, я знаю, не принудить  
ни к скотоложству, ни к замужеству, и даже рюмочки не выпить на брудершафт  
тебе бы только тельце моё на лоскуты кроить  
как потрошитель делаешь это с нежностью, по-маньячески, не дыша  
у меня нет уже ни яичников, ни мозжечка, ни селезенки  
нету глаза, берцовой кости, ушной перепонки  
полумертвая стою, вся в зеленке  
кто меня, павлов, спасет из этой воронки  
я собака, павлов, собака, собака павлова  
не анна павлова, не вера павлова, не павлик морозов

даже не лена из москвы, которая обо мне плакала и  
в сердцах называла осколочной розой  
освободи меня, выпусти, пусть я стала калекой  
калекой не страшно, главное не кошкой  
выпусти, дай мне под зад коленом  
только очень нежно, любя, понарошку  
чтобы я бежала бежала, летела словно на крыльях  
между машин, на свободу, на свалку, в иное пространство  
ты научил меня, павлов, любоваться всем этим миром  
таким волшебным, бескрайним, прекрасным  
(Анашевич, 2001: 8–9).

В раёшных стихах Евгения Карасева обращает внимание обилие нерифмованных строк; так, в его стихотворении «Отдых на ипподроме» больше половины их — холостые, а рифмы появляются и пропадают спорадически; иногда же они исчезают совсем, так что можно квалифицировать стихотворение как полиметрическую композицию, составленную из раёшника и верлибра:

Завсегдатаи ипподрома появляются на его территории  
задолго до начала бегов —  
приглядываются к разминающимся на дорожках лошадям,  
к настроению наездников.  
Они знают, что каждый из ездоков  
не без грехов — способен на любой трюк за деньги.  
И вообще конное ристалище — это  
уйма всяческих финтов, подвохов;  
здесь жест, перемиг участников состязаний  
всегда о чем-то говорит, что-то значит.  
Или, например, появившийся в кассах тотализатора  
незнакомый лох  
и поставивший кучу билетов на дохлую клячу...

Я прихожу на ипподром не играть — отдохнуть,  
сбежав с городских улиц, как со стрельбища.  
И, устроившись вдали от трибун, наслаждаюсь  
чистым воздухом, доносящимся до меня  
горячим лошадиным храпом.  
И лишь однажды иду поглазеть на зрелище —  
когда объявляют гит с секундным гандикапом  
(Карасев, 1996: 130).

Еще одно важное поле, на котором в последние годы воцарился раёшный стих — так называемый рэп, получивший заметное распространение в молодежной среде: рифмованная импровизация, произносимая автором на фоне несложного ритмического фона. Вот пример рэп-текста — импровизация Смоки Мо «Бог любит всех людей»:

Бог любит всех людей,  
И тебя и меня,  
И больших и малышей,  
Примет всех, любя.

Босс — это Бог внутри, не смотри так сверху,  
Мы все равны и даже если ты сегодня первый.  
Все равны и всё равнозначно как пустота,  
Но дьявол хочет видеть в каждом из нас раба.  
Мы продолжаем ненавидеть, каждый день война,  
И каждый день борьба, чтобы выжить — плохая игра.  
Мне мерещится, как мой родной город сжирает тьма,  
Меня спасает любовь, в сердце та, что одна.  
Не надо никого не слушать, не сходи с ума,  
Ты не жалкий раб, ты как Иисус — посланник отца.  
Подумай об этом  
Единый путь и одна душа,  
Мы выходим из темноты, смотри в наши глаза.  
Мои молитвы незаметно летят к небесам,  
Да, это сделал я, я это сделал сам!  
Именно здесь, а не где-то там,  
Через тернии к звёздам и большим делам  
(Смоки-Мо).

Очень важно, что новейший рифменный стих возникает не до других типов (как «досиллабика»), а после и на фоне их, постоянно взаимодействуя при этом с другими типами стиха: тоникой, вольным басенным ямбом, свободным и гетероморфным стихом, на границах с которыми возникает целый спектр переходных форм.

В отличие от своих ранних вариантов, новейший раешник, как правило, не стремится к упорядоченности (как «досиллабика», которая вела к силлабике, плавно упорядочиваясь по числу слогов), а напротив — использует в первую очередь выразительные контрасты строк: прежде всего, по количеству слогов и ударений; в ней нередко также встречаются сверхдлинные строки.

Кроме того, в новейшем рифменном стихе часто используются разные новые типы рифмы, в основном — неточные, появляется более сложная рифмовка (перекрестная, опоясывающая и т. д.), нередко (особенно у Сапгира, Филиппова, Карасева и Анашевича) наряду с рифмованными возникают и нерифмованные строки.

Все это позволяет говорить о новом раешнике как о самостоятельном типе стиха, имеющем богатую и разнообразную историю и безусловные перспективы в современной русской поэзии. Впрочем, это решают уже не стиховеды, а сами стихотворцы.

## Литература

*Гаспаров М. Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 484 с.

*Гаспаров М. Л.* Русские стихи 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М.: Высш. Школа, 1993. 272 с.

*Гаспаров М. Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строрифика. М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.

*Гаспаров М. Л.* Семен Кирсанов, знаменосец советского формализма // Кирсанов С. Стихотворения и поэмы. СПб.: Акад. проект, 2006. С. 5–18.

*Егоров Б. Ф.* Аксиоматическое описание русских систем стихосложения // Искусство слова. М., 2003. 473 с.

*Желанский А.* Сказки Пушкина в народном стиле. М.: Гослитиздат, 1936. 140 с.

*Квятковский А. П.* Поэтический словарь. 3-е изд., испр. И доп. М.: РГГУ, 2013. 584 с.

*Орлицкий Ю. Б.* Метрическая проза Семена Кирсанова в контексте поэтики южнорусской школы // Исаак Бабель в историческом и литературном контексте: XXI век. М.: Книжники; изд-во «Литературный музей», 2016. 792 с. С. 696–715.

*Панченко А. М.* Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Наука, 1973. 280 с.

*Федотов О. И.* Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха. Кн. 1. Метрика и ритмика. М.: Флинта; Наука, 2002. 360 с.

## Источники

*Анашевич — Анашевич А.* Неприятное Кино. Стихотворения. М.: ОГИ, 2001. 64 с.

*Карасев — Карасев Е.* По былинам сего времени. Стихи. Новый Мир. 1996, № 8. С. 130–133.

*Кирсанов — Кирсанов С. И.* Стихотворения и поэмы. СПб.: Акад. проект, 2006. 800 с.

*Котляр — Котляр Э. В.* Руки твои. Стихотворения и поэма. 1991–1997. М.: Моск. Парнас, 1999. 205 с.

*Лесная — Лесная Л.* Порхающая душа. Рудня-Смоленск: Мнемозина, 2011. 264 с.

*Сапгир — Сапгир Г.* Складень. М.: Время, 2008. 928 с.

*Смоки-Мо — Смоки-Мо (Цихов Александр)* Электронный ресурс]. URL: [http://webkind.ru/text/96308268\\_1222828p998775884\\_text\\_pesni\\_bog-lyubit-vseh-lyudejboss-jeto-bog-vnutri-ne-smotri.html](http://webkind.ru/text/96308268_1222828p998775884_text_pesni_bog-lyubit-vseh-lyudejboss-jeto-bog-vnutri-ne-smotri.html) 2.03.2016

*Уфлянд — Уфлянд В.* Рифмованная околесица // Уфлянд В. Рифмованные упорядоченные тексты. СПб.: БЛИЦ, 1997. 336 с. С. 77–142.

*Филитов — Филиппов В.* Избранные стихотворения. 1984–1990 / Предисловие М. Шейнкера. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 336 с.

**Yury B. Orlitskiy**

*Russian State University for the Humanities*

*(Russia, Moscow)*

*ju\_b\_orlitski@mail.ru*

## **RHYMING VERSE (RAESHNIK) IN THE NEWEST RUSSIAN POETRY**

The article considers rhyming verse (raeshnik) as an independent system of Russian versification existing in folklore and literary recension, as well as in verse and prose representation. This type of verse, according to the author, is based on the rhythm of the lines and their fastening by regular rhyme only, in the early samples — necessarily adjacent. Taking the prose form it becomes the rhymed prose.

Traditional raeshnik is used in oral folklore (mostly — urban) and popular prints, as well as in so-called early presyllabics verse. Then with the help of this type of verse “The Tale of the Priest” by Pushkin was written, and then — the products of a number of the Silver Age poets, the early Soviet propaganda poetry (Mayakovsky, Demian Bedny, S. Kirsanov etc.). Now rhyming verse uses in not only in different kinds of stylizations, but in modern lyrics. It serves a wide range of topics in the poetry by such famous authors as G. Sagir, V. Uflyand, V. Filippov, E. Kotlyar, A. Anashevich et al., which are analyzed in the article.

Nowadays rhyming verse can change its rhyming type, “lose” some rhymes, interact with other types of metrics.

This article also provides a summary of existing points of view on the nature of the Russian rayoshnik, historical and modern.

*Key words:* rhyming verse (raeshnik), folklore verse, presyllabics verse, rhymed prose, modern Russian verse.

### **References**

Gasparov M.L. *Sovremennyj russkij stih. Metrika i ritmika* [Modern Russian Verse. Meter and rhyme]. M.: Nauka, 1974. 484 p.

Gasparov M.L. *Russkie stihi 1890-h — 1925-go godov v kommentariyah* [Russian Verse of 1890–1925 in commentaries]. M.: Vyssh. Shkola, 1993. 272 p.

Gasparov M.L. *Ocherk istorii russkogo stiha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika* [History of Russian verse. Meter. Rhythm. Rhyme. Stanzaic Structure]. M.: Fortuna Limited, 2000. 352 p.

Gasparov M.L. *Semen Kirsanov, znamenosec sovetskogo formalizma* [Semen Kirsanov, a Representative of Soviet Formalism]. Kirsanov S. *Stihotvoreniya i poehmy*. SPb.: Akad. proekt, 2006. P. 5–18.

Egorov B.F. *Aksiomaticheskoe opisanie russkikh sistem stihoslozheniya* [Axiomatic Description of Russian Metrical Systems]. *Iskusstvo slova* [Literary Art]. M., 2003. 473 p.

Zhelanskij A. *Skazki Pushkina v narodnom stile* [Folk-style Pushkin Fairy Tales]. M.: Goslitizdat, 1936. 140 p.

Kvyatkovskij A. P. *Poehticheskij slovar'* [Verse Study Dictionary]. 3-e izd., ispr. I dop. M.: RGGU, 2013. 584 p.

Orlickij Yu. B. *Metricheskaya proza Semena Kirsanova v kontekste poehtiki yuzhno-russkoj shkoly* [Metrical Prose of Semen Kirsanov against the background of the Poetics of South Russia Poetic School]. *Isaak Babel' v istoricheskom i literaturnom kontekste: XXI vek* [Isaak Babel within Historical and Literary Context: XXI century]. M.: Knizhnik; izd-vo «Literaturnyj muzej», 2016. 792 p. P. 696–715.

Panchenko A. M. *Russkaya stihotvornaya kul'tura XVII veka* [Russian Verse Culture of the XVII century]. L.: Nauka, 1973. 280 p.

Fedotov O. I. *Osnovy russkogo stihoslozheniya. Teoriya i istoriya russkogo stiha* [The Basics of Russian Verse Study: Theory and History of Russian Verse]. *V. 1. Metrika i ritmika* [Meter and Rhyme]. M.: Flinta; Nauka, 2002. 360 p.

**Я. В. Ходаковская**

*Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко*

*(Украина, Киев)*

*yaryna.yaryna@gmail.com*

*yarynatov@ukr.net*

## **СТИХ УКРАИНСКОГО РЭПА**

Рэп вообще, и украинский рэп в частности, — явление, еще не исследованное стиховедами, хотя его структура подобна структуре тонического стиха. В статье на примере произведений А. Сидоренко («Фоззи») рассмотрены особенности рэпа, в основе которого лежит исполнение текста речитативом под ритм, заданный ударными инструментами («бит»). В рэпе каждая строка поэтического текста приходится на отдельный музыкальный такт. Применение стиховедческих методов анализа ритма к стиху рэпа позволило увидеть его типологическое тождество с литературным стихом — тактовиком, хоть единицы ритма у них не совпадают. Результаты исследования позволяют с иной стороны взглянуть на теории тактовика, возникшие в русском стиховедении на музыкальной основе.

*Ключевые слова:* тонический стих, рэп, тактовик, ритм, междуиктовый интервал.

Объект этого исследования был подсказан соображениями Д. Сичинавы об акцентном стихе, высказанными в одной из записей его «живого журнала», где было указано на возрождение акцентного стиха в новой «музыкально-социальной» нише: «Если в начале XX века акцентный стих ассоциировался прежде всего с рашником <...>, то сейчас ассоциация чистотонического стиха именно с рэпом очевидна» [Сичинава 2004].

Что представляет собой ритмика рэпа и в чем ее сходство с ритмикой акцентного стиха или тактовика? Эти вопросы были рассмотрены на материале текстов украинского рэпа, а именно треков двух сольных альбомов Александра Сидоренко, известного под сценическим именем Фоззи: «MetaMoreFozzey» (2004) и «MonoMetaMoreFozzey» (2006).

Насколько нам известно, подобных исследований в украинском стиховедении не проводилось, возможно потому что рэп сравнительно новое явление в нашей (популярной) культуре, не получившее достаточно значимого статуса, чтобы быть включенным в научный филологический дискурс. Однако именно ввиду сходства

рэпа и акцентного стиха (народного и литературного) полагаем, что это явление заслуживает внимания стиховедов; так как его изучение может пролить свет на некоторые стихотворные закономерности тактовика или раешника, ритмика которых все еще остается мало исследованной областью в литературоведении.

В англоязычной литературе работы, посвященные рэпу, по маркетинговым соображениям носят популярный характер и написаны в виде пособий для исполнителей. Это «Руководство рэппера» эмси Эшера и Алекса Раппопорта (2006) [Escher, Rappaport 2006] и «Как читать рэп» Пола Эдвардса (2009) [Edwards 2009]. Впрочем, за жанром настольной книги здесь стоят довольно серьезные исследования. К примеру, книга П. Эдвардса, как указывает автор, была написана на материале его магистерской работы [Edwards 2010]; теоретические вопросы в ней рассмотрены основательно и убедительно.

Итак, рэп — это манера исполнения текстов ритмичным речитативом. Рэп является одним из элементов современной популярной музыки в стиле хип-хоп, где тексты не поют, а проговаривают (в среде рэпперов такое исполнение обозначают термином «читать рэп»). Исполнители читают рэп в строго заданном музыкальном ритме. Текст трека (мы будем использовать термин «трек» в смысле «музыкально-поэтическое произведение») произносят таким образом, что каждая стихотворная строка соответствует одному такту музыки. Музыкальный размер, чаще всего используемый в хип-хопе, — четыре четверти, то есть в каждом такте четыре ритмические доли («биты»), и стихотворные строки соответственно организованы на основе четырех акцентов.

Так как между долями проходят равные промежутки времени, то текст читают так, чтобы в эти промежутки времени произнести все слоги, которые находятся между ударными слогами: если между ними один слог или вообще нуль слогов, то произношение может быть замедленным, протяжным, а если в интервале 3–5 слогов, то темп чтения ускоряется. Также хронологически равны все строки-такты (слоги стихотворной анакрузы, которые наращивают строку перед первым акцентом, фактически произносятся в пределах времени, отведенного на предыдущий такт).

Композиционно текст трека состоит из нескольких куплетов и припева между ними. Куплеты читают как рэп, а припев может исполняться не речитативом, а как пение. Куплеты и припев разграничены музыкальным проигрышем. Важно отметить, что каждый куплет, а это в основном 8–16 строк-тактов, читают непрерывно, без пауз между строками, обычных для декламативного стиха (ведь в музыке между тактами пауз нет).

Приведем для примера короткий куплет (всего четыре строки-такта) из трека «Letter 2. Бабуля»; слоги, приходящиеся на акценты музыкальных долей, обозначены жирным шрифтом, рядом ритмическая схема:

<b>Фарба</b> на папері, а у <b>стакані</b> лід.	0–3–2–3–
<b>Якщо</b> побачиш <b>когось</b> з наших, <b>передавай</b> привіт.	0–4–3–4–
<b>Каж</b> и, що я у <b>нормі</b> , що <b>триває</b> боротьба.	1–3–3–3–
Я <b>закінчу</b> писати, ще <b>побачимось</b> , <b>Ба</b> .	2–3–3–3–

На ритмические акценты в текстах хип-хопа не всегда приходится те слоги, которые принято считать «сильными» в стиховедческом анализе. В приведенном отрывке лишь в двух последних строках акценты совпадают с ударениями всех знаменательных слов (глаголов и существительных). В первых двух строках не акцентированы имя существительное (*стакані*) и глагол (*побачиш*), тогда как «сильными» оказались предлог и союз, предшествующие им. К тому же в одном из слов (*передавай*) под акцент попал слог, не несущий основного словесного ударения. Слово при этом не утратило свое основное ударение, просто первый слог под ритмическим акцентом стал более выразительным. П. Эдвардс так пишет об этой особенности рэпа: «В тексте ударными могут быть и другие слоги, но для того, чтобы синхронизировать текст с аккомпанементом, акцентированными должны быть именно те, что приходится на четыре доли такта. Акцентирование не обязательно сделает их громче относительно смежных слогов, но они будут звучать более отчетливо по сравнению с тем, как они произносятся обычно» [Edwards 2009 : 72].

В некоторых текстах ритмические акценты могут приходиться на одно слово дважды (трек «Харків»): *Кажучи по-вумному, ідентифікація*, а то и трижды, например в треке «Тупий та ще тупіший», созданном не в четырехдольном, а в восьмидольном ритме: *І я не знаю, як у цьому всьому розібратися*.

Наконец, «неправильные» ударения могут быть элементом поэтической игры. Так, в тексте трека «Оля-ляля», позаимствованном из репертуара А. Положинского, ударения большинства слов специально смещены на последний слог, чтобы имитировать французскую речь, к тому же исполнитель на месте фрикативного украинского «h» произносит прорывной «g» и грассирует на парижский манер. Таким образом, например, слово *каструля* (ударение в котором в нормативной речи падает на второй слог) получает «игровое» ударение на последнем слоге и ритмический акцент на первом (в приведенном ниже примере смещено ударение также в слове *картоплю*):

Як помну картоплю — то буде пюре, ^  
 То буде пюре, ^ як помну картоплю.  
 Є повна каструля, ^ але усе сире. ^  
 Аж те усе сире — з'їм повну каструлю!

Учитывая такой характер акцентуации, при анализе ритмики текстов рэпа приходится ориентироваться не на графическую запись, а на звучание и манеру исполнения. (Допускаем, что разные рэпперы могут исполнять один текст в разных манерах и по-разному соотносить его с ритмом). Эта особенность рэпа сближает его тексты с песенными и речитативными фольклорными произведениями, анализ которых осложняется тем обстоятельством, что «некоторые слова имеют варианты ударения, некоторые несут традиционные народно-песенные ударения, а другие получают “искусственные ударения”» [Бейли 2001 : 232], причем «акцентные варианты обнаруживаются при музыкальном исполнении, возможно от стремления певцов согласовать музыкальный и поэтический ритм» [Бейли 2001 : 37]. Впрочем, если для фольклорных текстов эта проблема может оказаться неразрешимой ввиду

отсутствия аутентичных аудиозаписей, то с рэпом проще: его записи доступны, а значит, ритм музыкальных долей можно проследить, при необходимости воспроизводя трек в замедленном темпе.

Только вслушиваясь в звучание рэпа, можно заметить, что иногда на месте музыкального акцента (доли) текст вообще не произносится. П. Эдвардс называет такой прием цезурой, имея в виду, очевидно, музыкальную семантику термина: «На этом отрезке текст не звучит, слышен только бит (здесь — удар барабана. — Я. Х.), что означает паузу» [Edwards 2009 : 73].

В фрагменте трека «Оля-ляля», приведенном выше, были обнаружены четыре цезуры, на месте которых в тексте мы поставили символ «^». С их учетом ритмическую схему этих строк можно записать так:

$$\begin{array}{l} 2-2-2-2 \wedge \\ 2-2 \wedge 2-2 - \\ 3-2 \wedge 3-2 \wedge \\ 3-1-1-3- \end{array}$$

Короткие паузы, организованные цезурами, не только усложняют ритм трека, но и позволяют исполнителю сделать вдох (ведь текст произносится на выдохе и читается довольно долго). Также вдох может приходиться на нулевой (не заполненный слогами) интервал между акцентами, что, впрочем, в середине такта встречаются редко; чаще стык акцентов наблюдаем на грани строк (напомним, что между последним акцентом строки и первым акцентом следующей строки проходит тот же отрезок времени, что и между двумя соседними акцентами в строке-такте):

<b>Я бачив сто разів, як рятують світ.</b>	1-3-0-3-
<b>Брюс Вілліс на орбіті, він витирає піт.</b>	0-2-3-2-2

Еще одним способом внести разнообразие в ритм является сдвиг границ строки по отношению к музыкальному такту. Обычно перераспределение затрагивает смежные строки, когда одна из них сокращается до трех долей, а соседняя компенсаторно увеличивается, захватывая одну долю смежного такта. Приведем примеры этого приема из трека «Бобіні&Платівки»:

<b>Було це в середу, літо попереду.</b>	3-2-2-2
<b>Двадцять п'яте травня — кращий з днів</b>	0-1-1-1-1-

и

<b>Реальне життя нецікаве, проте є уява.</b>	1-2-2-2-2-1
<b>І я в ній вищий за всіх.</b>	1-1-2 -

Отметим, что в восьмидольном треке «Тупий та ще тупіший» прием перераспределения более масштабен. В каждом из трех шеститактных куплетов первая строка охватывает девять долей, то есть заканчивается во втором такте, это смещение продолжается почти до конца куплета, а в одной из последних строк содержится только семь акцентов:

Я не розумію, чому́ ^ у воду кинули Муму, 0–1–1–1–1 ^ 1–1–1 –1–  
 І де це саме було́, ^ у Сумах або в Криму́? ^ 1–1–1–1 ^ 1–1–1–1 ^  
 І я не знаю, де ^ сходить жовте сонце: ^ 1–1–1–0 ^ 0–1–1–1 ^  
 У Харкові, у Кракові або у Караганді? ^ 1–1–1–1–1–1–1–1 ^

Я дивився навкруги, лазив на горище, ^ 0–1–1–1–0–1–1–1 ^  
 Мотиляв башкой на всі боки, наві-наві-що? 2–1–1–1–1–1–0 –

Учитывая все эти особенности рэпа, анализ его текстов проводился на основе музыкально-ритмической, а не собственно стиховедческой разметки. Иктами (сильными местами в строке) считались музыкальные доли такта, независимо от того приходится на них слог (ударный либо безударный) или нет.

Разметка была сделана для 20 композиций. Части текста, которые исполняются не речитативом, а пением (припев), во внимание не принимались. Также не учитывались некоторые фрагменты, определение ритма в которых оказалось затруднительным. Таким образом, в общий массив исследования были включены 597 стихотворных строк, из которых 564 исполняются на четыре ритмических акцента, а остальные — это строки либо написанные в рамках восьмидольного ритма, либо удлиненные или сокращенные вследствие перераспределения долей.

В текстах были рассмотрены особенности междуиктовых интервалов (МИ), точнее интервалов между двумя соседними акцентами. Для однородности результатов характер МИ определялся только на базе четырехдольных строк-тактов и только для внутритактовых позиций: между первым и вторым акцентами (МИ1), вторым и третьим (МИ2), третьим и четвертым (МИ3) акцентами. Общее количество таких интервалов составляет 1692.

В проанализированном массиве строк были обнаружены интервалы величиной от нуля до пяти слогов. Их общее соотношение и распределение по строке представлены в табл. 1. Четырех- и пятисложные интервалы встречаются очень редко (20 случаев и 3 случая соответственно), что объясняется ограниченностью времени для их произнесения. Оказалось, и у нулевого интервала в середине строки довольно низкая частота — всего 36 случаев, хотя, как уже отмечалось, он может нести функциональную нагрузку, служа для вдоха. Нулевой междуиктовый интервал приводит к стыку ударений — возможно, именно в связи с этим в строке его избегают. Вероятно, исполнителю удобнее пользоваться пропуском икта (так называемая «цезура», о которой шла речь выше), чем пропуском междуиктового интервала (пропуск икта, по нашим подсчетам, охватывает 7,9% всех мест, попадающих под акцент в четырехдольных строках — тактах).

Как следует из таблицы, основными типами МИ оказались 1–2–3-сложные интервалы. И эта особенность рэпа позволяет отнести его к тому типу стиха, который в современной науке называется тактовиком. М. Гаспаров отмечает, что тактовик («стих с колебанием 1–2–3-сложных междуиктовых интервалов» [Гаспаров 2000 : 278]), в русской поэзии начала XX века в основном был 4-иктным размером, генетически связанным с частушками, а в украинской поэзии того же периода этот стих мог быть генетически связан с коломыйками [Гаспаров 2000 : 279–280].

**Распределение междуктовых интервалов по величине и позиции в строке, в скобках проценты**

	МИ1		МИ2		МИ3	
0	7	(1,2)	16	(2,8)	13	(2,3)
1	104	(18,4)	219	(38,8)	80	(14,2)
2	141	(25,0)	203	(36,0)	128	(22,7)
3	303	(53,7)	119	(21,1)	336	(59,6)
4	7	(1,2)	7	(1,2)	6	(1,1)
5	2	(0,4)	–	–	1	(0,2)
Всего	564	(100)	564	(100)	564	(100)

Типологическая близость рэпа с тактовиком подтверждает возможное родство литературного тактовика с ритмично-музыкальным стихом народного или авторского происхождения (стихами, которые произносятся в определенном ритме).

Эти сближения рэпа с литературным тактовиком вновь актуализируют терминологический вопрос. Ведь по отношению к рэпу как поэзии, читаемой в ритме музыкальных тактов, термин «тактовик» (по мнению М. Гаспарова, он в применении к литературному стиху неуместен, поскольку основан на «сбивающих с толку терминах декламации» [Гаспаров 2000 : 279]), кажется не такой уж натяжкой.

Напомним, что тактовиком стали называть разновидность авангардного говорного стиха конструктивисты. Выходцы из их круга Илья Сельвинский и Александр Квятковский предприняли попытку разработки теории тактовика, исходя из принципа хронологической соразмерности определенных частей тонического стиха. При чем они прямо соотносили поэтическую строку с музыкальным тактом. «Такт в поэзии, — отмечал И. Сельвинский, — это строка, которая представляет собой <... > время, в четких рамках которого ударные и неударяемые слоги могут укладываться в самые разнообразные комбинации» [Сельвинский 1962 : 64–65] (курсив и разрядка автора цитаты. — Я. Х.). Строки тактовика он предлагал не скандировать, а «дирижировать» — произносить по ритму музыкальных долей. А. Квятковский, видя генезис тактовика «в метрических формах русского народного стиха» [Квятковский 1966 : 295], рассматривал такие произведения как повтор определенных тактометрических периодов, из которых формируются строфы (сам тактометрический период состоит из повторов «первичной, малой метрической меры <... >, которая называется кратой» [Квятковский 1966 : 300]), и соотносил эти термины с тактом, куплетом, долями в музыке. А так как строки или их составляющие — «краты» — по числу слогов не равны, теоретики допускали, что они наполняются не только звучанием слогов, но и паузами, полагая, что пауза в тактовике «реально ощутима, потому что *по времени равна звуку*» [Сельвинский 1962 : 70] (курсив автора цитаты. — Я. Х.).

Таким образом, теоретики тактовика в главных чертах предусмотрели принципы рэпа, получившего популярность только во второй половине XX века. Однако реабилитировать их поэтическую теорию в пределах литературоведения стоит лишь частично. Она в определенной степени может быть уместной в отношении речитативных (говорных) стихов, исполняемых под музыку, которые можно исследовать в музыкальных аудиозаписях. В коломыйках, частушках или иных подобных формах народного стиха, которые сохранились в звуковых записях или могут быть записанными во время исполнения, можно было бы проследить соотношение строки и такта, ударений и музыкальных долей, принципы смещения ударений в слове, темп

произнесения слогов между акцентами и т.п., подтверждая или опровергая их родство с литературным тактовиком с одной стороны, и с рэпом с другой стороны. Тогда как стихи, известные и доступные прежде всего в графической форме, подгонять к дирижированию по музыкальным долям, указывая места «реальных пауз» и т.п., не следует. Ведь музыкальная форма бытования текста предполагает его исполнение по довольно жесткой ритмической канве и может серьезно менять звучание (акцентирование) текста по сравнению с обычным декламационным исполнением.

В целом же, обращение стиховедов к неакадемическому стиху новейшей массовой или музыкальной культуры может открыть интересные неисследованные участки современного тонического стиха.

### Литература

*Бейли Дж.* Избранные статьи по русскому народному стиху / пер. с англ. под общ. ред. М.Л. Гаспарова. М. : Языки русской культуры, 2001. 416 с.

*Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика / изд. 2-е (дополненное). М. : Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.

*Квятковский А.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 376 с.

*Сельвинский И.* Студия стиха. М.: Советский писатель, 1962. 348 с.

[*Сичинава Д.В.*] Акцентный стих: Запись в Живом журнале. 31.01.2004. [Электронный ресурс]. URL: <http://mitrius.livejournal.com/111851.html#> (дата обращения 15.12.2013).

*Edwards 2009 — Edwards P.* How To Rap: The Art And Science Of The Hip-Hop MC. — Chicago Review Press, 2009. 340 p.

*Edwards 2010 — Edwards P.* — Paul Edwards: “I think one of the worst things that happened to hip-hop was where just being an MC isn’t enough.” / Interview By pj smith. [2010]. URL: [http://web.archive.org/web/20101213061528/http://acclaimmag.com/feature-article/items/paul\\_edwards.html](http://web.archive.org/web/20101213061528/http://acclaimmag.com/feature-article/items/paul_edwards.html) (viewed 15.12.2013).

*Emcee Escher, Rappaport A.* The Rapper’s Handbook: A Guide to Freestyling, Writing Rhymes, and Battling (by Floccabulary). New York, Floccabulary Press, 2006.

***Yaryna V. Khodakivska***

*Taras Shevchenko National University of Kyiv*

*(Ukraine, Kyiv)*

*yaryna.yaryna@gmail.com*

*yarynatov@ukr.net*

### VERSE OF UKRAINIAN RAP

In versification studies it is still necessary to explore rap in general and the Ukrainian rap in particular, although its structure is similar to that of accentual verse. Using the

example of A. Sidorenko's ('Fozzy') musical pieces, this article considers the features of rap based on delivery of text in a recitative manner over a rhythm of musical beat that is set by drums. In rap each line of a poetic text falls on a separate musical bar. The application of the prosodic techniques of rhythm analysis to the rap verse has shown that rap texts are typologically identical to the literary verse — *taktovik*, although their rhythm units do not coincide. The results of the research allow considering from a different angle the Russian versification theories of *taktovik* originated on a musical basis.

*Key words:* accent verse, rap, *taktovik*, rhythm, interaccent interval.

### References

Bailey J. *Izbrannye stat'i po russkomu narodnomu stikhu* [Selected Articles about Russian Folk Verse]. Edited by M. L. Gasparov. Moscow, Jazyki russkoj kul'tury Publ., 2001. 416 p. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Očerki istorii russkogo stiha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofikha* [An essay on the history of Russian verse. Meter. Rhythm. Rhyme. Strofisc]. Moscow, Fortuna Limited Publ., 2000. 352 p. (In Russ.)

Kvjatkovskij A. *Pojeticheskij slovar'* [Poetic dictionary]. Moscow, Sovetskaja jenciklopedija Publ., 1966. 376 p. (In Russ.)

Sel'vinskij I. *Studija stiha* [Study of verse]. Moscow, Sovetskij pisatel' Publ., 1962. 348 p. (In Russ.)

Sichinava D. V. *Akcentnyj stih* [Accent verse] : Live Journal entry. 31.01.2004. Available at: <http://mitrius.livejournal.com/111851.html#> (accessed 15.12.2013). (In Russ.)

Edwards P. *How To Rap: The Art And Science Of The Hip-Hop MC*. Chicago Review Press, 2009.

Paul Edwards: "I think one of the worst things that happened to hip-hop was where just being an MC isn't enough." / Interview By pj smith. [2010]. Available at: [http://web.archive.org/web/20101213061528/http://acclaimmag.com/feature-article/items/paul\\_edwards.html](http://web.archive.org/web/20101213061528/http://acclaimmag.com/feature-article/items/paul_edwards.html) (accessed 15.12.2013).

Emcee Escher with Alex Rappaport. *The Rapper's Handbook: A Guide to Freestyling, Writing Rhymes, and Battling* (by Flocabulary). New York, Flocabulary Press, 2006.

**О. М. Анишаков**

*Российский государственный гуманитарный университет  
(Россия, Москва)  
oansh@yandex.ru*

**ПРОБЛЕМА АВТОМАТИЧЕСКОГО ОПРЕДЕЛЕНИЯ  
МЕТРА И РИТМА РУССКОГО СТИХА:  
МАТЕМАТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ И АЛГОРИТМЫ\***

В статье даются определения формальных структур, соответствующих классическому метру и ритму русского стиха. Также определяются некоторые понятия, необходимые для описания связи между метром и ритмом и построения алгоритмов автоматического определения метра и ритма стихотворного текста. Обосновывается ряд утверждений о соотношении числовых характеристик метра и ритма и равносильности различных методов определения метра стиха. Определяется битовое представление метра и ритма стихотворной строки как наиболее удобное для применения в алгоритмах автоматического определения метра и ритма стиха. Отдельно обсуждаются проблемы и трудности, связанные с неклассическими метрами русского стиха. В статье также рассматриваются методы использования словаря ударений и морфологического словаря в контексте автоматического определения ритма и метра стиха. Дается краткое описание алгоритма определения метра и ритма стихотворного текста, отдельные модули этого алгоритма обсуждаются более подробно. В статье также рассказывается о разработке программы автоматического анализа метра и ритма стиха, о тех стадиях разработки, которые уже были завершены, и о задачах, стоящих перед разработчиками в данный момент. Заканчивается статья обсуждением некоторых открытых (и достаточно сложных) проблем, связанных с автоматическим анализом метра и ритма.

*Ключевые слова:* стих, метр, ритм, математическая модель, алгоритм, словарь ударений, морфологический словарь, анакруса, стопа, ямб, хорей, дактиль, анапест, амфибрахий, дольник, тактовик, логаэд.

---

\* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 16-06-00385 «Интегрированный подход к исследованию стиха: лингвистика и точные методы».

## Введение

Уже достаточно давно в стиховедении используются математические методы, в частности, методы математической статистики, но не только. Например, проблема автоматического определения метра и ритма стихотворного текста, рассматриваемая в данной статье, связана с представлением ритмической структуры стихотворного текста в виде некоторого математического объекта. Наиболее естественным, простым и удобным для компьютерной реализации представлением ритма является двоичное число — последовательность нулей и единиц. Нуль соответствует безударному слогу, единица — ударному.

Сейчас уже трудно установить, кто первый предложил такой способ кодирования ритма. Он наверняка рассматривался как один из вариантов представления ритмической структуры на стиховедческом семинаре А. Н. Колмогорова. Утверждение о том, что этот способ математического представления ритма предложил именно А. Н. Колмогоров, я встречал неоднократно, но без конкретных ссылок на опубликованные работы. К сожалению, в книге [Колмогоров, 2015], я не нашел работы, где бы это такое представление было описано явно. В то же время в статье [Успенский, 2002] (в которой, в частности, рассматривается вклад А. Н. Колмогорова в стиховедение) кодирование ритма последовательностью бит обсуждается фактически (но опять же без явного определения), и вводится важное отношение «ритм не противоречит метру» (на примере ямба). Это отношение можно как раз использовать для автоматического определения метра.

Мотивацией для написания этой статьи явилось то обстоятельство, что в имеющейся по данной проблеме литературе [Пильщикова — Старостин, 2009, 2010, 2012] и [Pilshchikov — Starostin, 2011] хорошо описывается задача автоматического определения метра и ритма, теоретический материал, относящаяся к лингвистическим аспектам стиховедения, а также результаты работы программы, позволяющей автоматизировать процесс определения метра и ритма. Что касается внутренней кухни — математических моделей и алгоритмов, которые служат основой для компьютерной реализации, этот аспект обсуждается довольно обобщенно. Приложение, разработанное А. С. Старостиным в соавторстве с И. А. Пильщиковым неоднократно демонстрировалось на различных конференциях. Оно действительно показывает очень хорошие результаты, но хотелось бы иметь возможность не только посмотреть работу приложения (и не только его код), но обсудить теоретические основы (не только лингвистические, а еще и математические).

Хороший естественнонаучный результат должен быть повторяемым. Если гуманитарные дисциплины стремятся к точности, то их результаты тоже должны быть повторяемыми. Поэтому описание методов и формальных моделей, допускающих *различные* компьютерные реализации, является, на мой взгляд, весьма важной задачей. Эти реализации могли бы иметь некоторые общие черты и отличаться в деталях. Их можно было бы сравнивать в различных экспериментах, выяснять, когда для получения результата достаточно простых и грубых методов, а когда требуется применять более тонкий анализ и т. п.

Но чтобы все это было возможным, необходимо описать теоретические основы явно. Этому и посвящено данная работа.

И еще одна деталь: автор в настоящий момент не ставил себе цель добиться наилучшего результата в автоматическом определении метра и ритма. Цель была другой: добиться приемлемого результата, используя минимальный набор методик. Другими словами, автор намеревался определить, как далеко можно продвинуться в решении задачи автоматического определения метра и ритма, используя достаточно скромные средства. Возможность более тонкого анализа метра и ритма имела в виду, но не рассматривалась как проблема, которую требуется решать немедленно.

### 1. Числовая схема классического метра

**Замечание 1.** В данной работе не будет использоваться понятие стопы. Этот прием не является принципиальным. Все определения, которые будут введены ниже вполне можно сформулировать и используя понятие стопы. Однако, технически замена стопы на секцию позволяет, по мнению авторов, ввести нужные понятия, несколько быстрее. Хотя по этому поводу могут быть и другие мнения. Отличия стопы от секции следующие: начало первой стопы совпадает с началом стихотворной строки, а начало первой секции совпадает с первым иктом. Каждая секция начинается с икта. Анакруса предшествует первой секции.

**Определение 1.** Числовая схема классического метра — это упорядоченная тройка натуральных чисел  $\langle m, n, s \rangle$ , где  $n < m$ ,  $m \geq 2$ ,  $s \geq n + 1$ . Здесь  $m$  — количество слогов в секции,  $n$  — длина анакрусы,  $s$  — общее количество слогов в строке.

Например, схемы  $\langle 2, 0, s \rangle$ ,  $\langle 2, 1, s \rangle$  соответствуют хорею и ямбу, а схемы  $\langle 3, 0, s \rangle$ ,  $\langle 3, 1, s \rangle$  и  $\langle 3, 2, s \rangle$  дактилю, амфибрахию и анапесту.

**Замечание 2.** Количество стоп  $k$  в строке с числовой схемой метра  $\langle m, n, s \rangle$  легко определить по формуле

$$k = s \setminus m,$$

где  $\setminus$  — операция деления с остатком.

Например, схемы  $\langle 2, 1, 8 \rangle$  и  $\langle 2, 1, 9 \rangle$  соответствуют четырехстопному ямбу.

Определение 1 позволяет формулировать и доказывать некоторые утверждения. Например, сформулировать правило вычисления возможных вариантов междуиктовых интервалов для различных метров.

**Замечание 3.** Очевидно, что между иктами содержится целое число секций без одного слога. Тогда междуиктовый интервал  $d$  для строки с числовой схемой метра  $\langle m, n, s \rangle$  вычисляется по формуле

$$d = m \cdot k - 1,$$

где  $k = 1, 2, \dots$

Например, для двусложных размеров междуиктовые интервалы — это числа вида  $2 \cdot k - 1$  ( $k = 1, 2, \dots$ ) т.е. числа 1, 3, 5, ... Для трехсложных размеров

междуиктовые интервалы — это числа вида  $3 \cdot k - 1$  ( $k = 1, 2, \dots$ ) т. е. числа 2, 5, 8, ...

**Утверждение 1.** Пусть длина любой междуиктовой интервал в строке принимает значения вида  $m \cdot k - 1$  ( $k = 1, 2, \dots$ ). Предположим также, что строка имеет классический метр. Тогда длина секции этой строки равна  $m$ .

*Доказательство.* Предположим противное. Пусть длина секции равна  $M \neq m$ . Тогда, по замечанию 3, любой междуиктовой интервал в строке будет равен  $M \cdot p - 1$  ( $p = 1, 2, \dots$ ). Пусть для определенности,  $M > m$ . Тогда  $M \cdot p - 1 > m \cdot 1 - 1$  для любого  $p \geq 1$ . Тогда в строке не будет междуиктового интервала равного  $m \cdot k - 1$  для  $k = 1$ , что противоречит условию.

**Замечание 4.** Если исключить из рассмотрения сверхсхемные ударения, то каждый междуударный интервал в стихе, написанном классическим метром, совпадает с одним из междуиктовых интервалов. Но для реального стихотворного текста существуют еще практические ограничения на длину строки и на длину междуударного интервала. Учитывая эти ограничения, мы получим, что возможные варианты междуударных интервалов для двусложных размеров — это 1, 3, 5, а для трехсложных — 3, 5, 8, как это и показано в работе [Скулачева, 2012]. Более того, зная междуударные интервалы и длину анакрusy, мы можем определить классический метр. (Это гарантирует нам утверждение 1.) Такой критерий определения метра также можно найти в статье [Скулачева, 2012].

## 2. Битовое представление классического метра

**Замечание 5.** Интуитивно, битовое представление метра — это строка двоичных цифр (бит), т. е. нулей и единиц, в которой единица соответствует икту, а ноль — неиктовому слогу. Наглядно изображать битовое представление мы будем именно такой строкой. Однако для того, чтобы нам было проще давать формальные определения и проводить строгие доказательства, мы должны ввести битовое представление более формально. Но прежде необходимо выяснить, какие номера имеют икты в строке, если известна числовая схема метра этой строки.

У строки, написанной хореем, номера иктов — это 1, 3, 5, ...

У строки, написанной ямбом, номера иктов — это 2, 4, 6, ...

У строки, написанной дактилем, номера иктов — это 1, 4, 7, ...

У строки, написанной амфибрахийем, номера иктов — это 2, 5, 8, ...

У строки, написанной анапестом, номера иктов — это 3, 6, 9, ...

Теперь предложим общую формулу. Пусть числовая схема метра равна  $\langle m, n, s \rangle$ . Напомним, что  $m$  — длина секции,  $n$  — длина анакрusy,  $s$  — общее количество слогов в строке. Пусть  $i$  — номер икта. Тогда

$$i = m \cdot k + n + 1 \tag{1}$$

для  $k = 0, 1, 2, \dots$

Подставив значения длины секции и длины анакрusy для хореев, ямба, дактиля, амфибрахия и анапеста, мы получим частные случаи формулы (1).

Перепишем формулу (1) в следующем виде

$$i - n = m \cdot k + 1. \quad (2)$$

Формула (2) показывает, что  $i - n$  имеет остаток 1 от деления на  $m$ . Более коротко формулу (2) можно записать как

$$i - n \equiv 1 \pmod{m}. \quad (3)$$

Справедливо следующее утверждение.

**Утверждение 2.** Пусть  $\langle m, n, s \rangle$  — числовая схема метра. Тогда  $i$  является номером икта в строке с данной схемой, если и только если

$$i - n \equiv 1 \pmod{m}.$$

Доказательство данного утверждения приводить не будем.

**Обозначение 1.** Через  $[1..n]$  будем обозначать отрезок натурального ряда от 1 до  $n$ .

**Определение 2.** Пусть  $\langle m, n, s \rangle$  — числовая схема метра. *Битовым представлением метра с числовой схемой  $\langle m, n, s \rangle$*  будем называть отображение  $b: [1..s] \rightarrow \{0,1\}$  такое, что для любого  $i \in [1..s]$

$$b(i) = 1 \text{ тогда и только тогда, когда } i - n \equiv 1 \pmod{m}.$$

Другими словами,  $b(i) = 1$  тогда и только тогда, когда  $i$  — номер икта в строке со схемой  $\langle m, n, s \rangle$ .

Для простоты, мы, разумеется, будем записывать битовое представление в виде строки из нулей и единиц.

**Примеры.** Запишем ряд примеров в таблицу.

Числовая схема	Битовое представление	Метр
$\langle 2, 0, 8 \rangle$	10101010	Четырехстопный хорей
$\langle 2, 1, 8 \rangle$	01010101	Четырехстопный ямб
$\langle 3, 0, 9 \rangle$	100100100	Трехстопный дактиль
$\langle 3, 1, 9 \rangle$	010010010	Трехстопный амфибрахий
$\langle 3, 2, 9 \rangle$	001001001	Трехстопный анапест

### 3. Битовое представление ритма. Совместимость ритма и метра

**Определение 3.** Пусть стихотворная строка содержит  $s$  слогов. *Битовым представлением ритма* этой строки будем называть отображение  $r: [1..s] \rightarrow \{0,1\}$  такое, что для любого  $i \in [1..s]$   $r(i) = 1$  тогда и только тогда, когда  $i$  — номер ударного слога.

Битовое представление ритма, так же, как и битовое представление метра будем записывать в виде строки из нулей и единиц.

**Пример.** Запишем в таблицу битовое представление ритма известного четверостишия.

Строка	Битовое представление ритма
Мой дядя, самых честных правил,	010101010
Когда не в шутку занемог,	01010001
Он уважать себя заставил,	000101010
И лучше выдумать не мог.	01010001

Как уже было сказано во введении, автор считал своей основной задачей подбор наиболее простых методов, которые позволяли бы удовлетворительно решать задачу автоматического определения метра и ритма стиха. Для того, чтобы определить метр стиха при известном ритме достаточно воспользоваться введенным в работе [Успенский, 2002] отношением «ритм не противоречит метру». В дальнейшем мы будем называть это отношение *совместимостью ритма и метра* и дадим ему формальное определение.

**Определение 4.** Пусть стихотворная строка содержит  $s$  слогов. И пусть  $r$  — битовое представление ритма этой строки. Предположим, что числовая схема метра  $M = \langle m, n, s \rangle$  имеет битовое представление  $b$ . Будем говорить, что битовое представление ритма  $r$  *совместимо* с битовым представлением метра  $b$ , если для любого  $i \in [1..s]$

$$r(i) \wedge b(i) = r(i). \tag{4}$$

Нетрудно показать, что условие (4) равносильно следующим условиям:

$$r(i) \vee b(i) = b(i), \tag{5}$$

$$r(i) \wedge \neg b(i) = 0, \tag{6}$$

$$\neg r(i) \vee b(i) = 1. \tag{7}$$

Интуитивный смысл совместимости следующий: *если в строке слог ударный, то он икт.* В этом определении мы опять не обращаем внимания на свехсхемные ударения.

#### 4. Автоматическое определение метра и ритма

Для того, чтобы автоматически сформировать гипотезу о метре стихотворной строки нужно сначала найти битовое представление ритма этой строки и воспользоваться отношением совместимости. Для определения битового представления ритма необходимо проставить ударения. Это можно сделать, воспользовавшись словарем ударений. Однако этот словарь:

- может быть неполным (не содержать нужной словоформы),
- может давать разные варианты ударений для слов, выглядящих одинаково в графической записи (омографов).

Однако для того, чтобы определить метр, нам совершенно не обязательно определять ритм точно. Достаточно найти так называемый *обедненный* ритм строки. И по этому обедненному ритму искать совместимые с ним метры.

Интуитивно, *обедненный* ритм — это ритм, в котором могут отсутствовать некоторые ударения, присутствующие в исходном (правильном) ритме. Формально, мы можем описать *обедненный* ритм с помощью следующего определения.

**Определение 5.** Пусть стихотворные строки содержат  $s$  слогов. И пусть  $q$  и  $r$  — битовые представления ритма этих строк, т. е.

$$q: [1..s] \rightarrow \{0,1\} \text{ и } r: [1..s] \rightarrow \{0,1\}.$$

Будем говорить, что  $q$  является обеднением  $r$ , если для любого  $i \in [1..s]$

$$q(i) \leq r(i).$$

**Алгоритм определения метра** будет включать следующие этапы:

- 1) получение стихотворной строки,
- 2) преобразование строки в список слов,
- 3) расстановка ударений (используется словарь ударений),
- 4) формирование обедненного битового представления ритма,
- 5) проверка битового представления ритма на совместимость с битовыми представлениями метров и формирование гипотезы о метре строки.

Битовое представление ритма будет обедненным, так как мы можем не иметь полную и однозначную информацию о словоформах, входящих в строку. Алгоритм допускает формирование нескольких гипотез о метре, в том случае, если обедненное битовое представление ритма оказалось совместимым с битовыми представлениями нескольких метров.

После формирования гипотезы о метре мы можем приступить к уточнению ритма. Для этого нам понадобится морфологический словарь и сведения об уже найденном метре, так как в некоторых случаях именно метр требует наличия или отсутствия ударений. Методика использования морфологической информации описана в [Скулачева, 2013].

В настоящее время имеется прототип системы, определяющей метр стихотворного текста. Работа над программой автоматического определения ритма продолжается.

## 6. Неклассические размеры. Дольник

Дольник обычно определяется как метр с переменной длиной секции. Длина секции в дольнике может быть 2 или 3. Рассмотрим теперь вопрос о том, какие могут быть междуиктовые интервалы в дольнике. И получим несколько неожиданный результат: междуиктовые интервалы могут быть любые. Как и в случае классического метра, междуиктовый интервал в дольнике содержит целое число секций без одного слога. Только теперь секции имеют длину 2 или 3. Тогда междуиктовый интервал

$$d = 2 \cdot k + 3 \cdot p - 1. \quad (8)$$

Рассмотрим возможные случаи:

Случай 1.  $d$  — четное число, т. е.  $d = 2 \cdot q$ . Мы предполагаем, что междуиктовый интервал — ненулевой, значит  $q \geq 1$ . Положим  $p = 1$ . Тогда

$$d = 2 \cdot q = 2 \cdot k + 2 = 2 \cdot (k + 1),$$

откуда,  $k = q - 1$ . Таким образом, в случае четного  $d$  получим решение уравнения (8)  $p = 1, k = d/2$ .

Случай 2.  $d$  — четное число, т. е.  $d = 2 \cdot q - 1$ . В этом случае, положим  $p = 0, k = q = (d - 1)/2$ .

Таким образом, для любого натурального  $d > 0$  уравнение (8) имеет решение. Значит, любое целое положительное число может рассматриваться в качестве междуиктового интервала для дольника.

Однако, опытный эксперт всегда отличит дольник от прозы, значит определение дольника, как метра с переменной длиной секции в 2 или 3 слога является слишком общим. По-видимому, эксперты неявно накладывают на дольник более жесткие ограничения и эти ограничения еще предстоит обнаружить.

Что касается тактовика, то с ним ситуация аналогичная в чем нетрудно убедиться.

### Заключение

По мнению автора, рассмотрение формальных объектов, связанных со стиховедческими понятиями, является достаточно полезным, так как:

- позволяет прояснить некоторые моменты, которые относятся собственно к стиховедению,
- способствует более надежному проектированию приложений для автоматического анализа стихотворного текста.

Разумеется, мы находимся только в начале пути к более точному и строгому стиховедению. И в автоматическом распознавании метра и ритма предстоит сделать гораздо больше, чем уже сделано. В частности, весьма интересной задачей является автоматическое обнаружение логэдов, имеющих сложную структуру, с нетривиальной схемой рифмовки. И еще, что совсем не было затронуто в этой работе — это анализ словоразделов. Для словоразделов тоже можно предложить битовое представление, которое будет работать в сочетании с битовым представлением метра и ритма.

### Литература

Колмогоров А. Н. Труды по стиховедению / Ред.-сост. А. В. Прохоров. — М.: МЦНМО, 2015. — 256 с.

Пильщиков И. А., Старостин А. С. Проблемы автоматизации базовых процедур ритмико-синтаксического анализа силлабо-тонических текстов // Национальный корпус русского языка: 2006–2008: Новые результаты и перспективы. СПб., 2009. С. 298–315.

Пильщиков И. А., Старостин А. С. Автоматическое распознавание стихотворных размеров: теория и практика // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. М., 2010. Вып. 1: Мат-лы Междунар. науч. конф. «I-е Бриковские чтения: Поэтика и фоностилистика» (Москва, 10–12 февраля 2010 года). С. 41–49.

Пильщиков И. А., Старостин А. С. Проблема автоматического распознавания метра: силлаботоника, дольник, тактовик // Отечественное стиховедение:

100-летние итоги и перспективы развития: Материалы Международной научной конференции 25–27 ноября 2010 г. Санкт-Петербург. СПб., 2010. С. 397–406.

*Пильщиков И. А., Старостин А. С.* Автоматическое распознавание метра: проблемы и решения // *Славянский стих*. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2012. С. 492–498.

*Скулачева Т. В.* Методы определения метра в неклассическом стихе // *Известия РАН. Сер. лит. и яз.* — 2012. — № 2. — С. 42–55.

*Скулачева Т. В.* Части речи в стихотворной строке: методы анализа // *Корпусной анализ русского стиха*; Отв. ред. В. А. Плунгян, Л. Л. Шестакова. — Москва: Азбуковник. — 2013. — С. 243–266.

*Успенский В. А.* Предварение для читателей «Нового литературного обозрения» к «Семиотическим посланиям» Андрея Николаевича Колмогорова // *Успенский В. А. Труды по НЕматематике*. Т. 2. М., 2002. С. 615–743.

*Pilshchikov I., Starostin A.* Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter // *Current Trends in Metrical Analysis*. Bern; Berlin [etc.], 2011. P. 133–140. (*Littera: Studies in Language and Literature = Studien Zur Sprache und Literatur*; Vol. / Bd. 2)

***Oleg Anshakov***

*Russian State University for the Humanities*

*(Moscow, Russia)*

*oansh@yandex.ru*

## **ON AUTOMATIC RECOGNIZING OF METER AND RHYTHM OF RUSSIAN VERSE: MATHEMATICAL MODELS AND ALGORITHMS**

The paper defines formal structures that correspond to classical verse meters and rhythms. It also defines some concepts that are necessary to describe a relationship between meter and rhythm and develop algorithms of automatic recognition of verse meters and rhythms. The author suggests the series of assertions on relations between numeric characteristics of meter and rhythm. In the paper, the author defines a representation of the rhythm and meter of a verse line by means of a bit string. The paper especially discusses problems and difficulties that relate to non-classical meters of Russian verses (*dolnik*, *taktovik*). The paper also considers methods of using an accent dictionary and morphological dictionary in the for the automatic recognition of verse meters and rhythms. In this paper, one can find a short description of an algorithm for recognizing of the meter and rhythm of a verse; the paper discusses some modules of this algorithm more detailed. The paper deals with the development of a software for the automatic analysis of verse meter and rhythm, those stages of this development, which are already completed, problems that developers ought to solve, tasks that they ought to set. The paper ends with a discussion of some open (and rather difficult) problems that relate to the automatic analysis of the meter and rhythm of verse.

*Key words:* verse, meter, rhythm, mathematical model, algorithm, accent dictionary, morphological dictionary, anacrusis, foot, iamb, choree, dactyl, anapest, amphibrach, dolnik, taktovik, logaoedic verse.

### References

Kolmogorov A. N. *Trudy po stikhovedeniyu* [Works on verse study]. Ed. A. V. Prokhorov, Moscow, 2015. 256 p. (In Russ)

Pil'shchikov I. A., Starostin A. S. [Problems of automatization for basic procedures of rhythmic and syntactic analysis of syllabo-tonic texts]. *Natsional'nyi korpus russkogo yazyka: 2006–2008: Novye rezul'taty i perspektivy*. [Russian National Corpus: 2006–2008: New results and prospects]. St. Petersburg, 2009. pp. 298–315. (In Russ)

Pil'shchikov I. A., Starostin A. S. [Automatic recognition of verse meters: theory and practice]. *Brikovskii sbornik. Vyp. 1: Mat-ly Mezhdunar. nauch. konf. «I-e Brikovskie chteniya: Poetika i fonostilistika»* [Brik's Collection, Vol. 1: Proc. Int. Conf "Brik's reading: Poetics and phonostilistics"]. Moscow, 2010. pp. 41–49. (In Russ)

Pil'shchikov I. A., Starostin A. S. [The problem of automatic recognition of verse meter: syllabo-tonics, dolnik, taktovik]. *Otechestvennoe stikhovedenie: 100-letnie itogi i perspektivy razvitiya: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Domestic poetry: 100-year results and development prospects. Proc. Int. Conf.]. St. Petersburg., 2010. pp. 397–406. (In Russ)

Pil'shchikov I. A., Starostin A. S. [Automatic recognition of verse meter: problems and solutions]. *Slavyanskii stikh. Rukopisnye pamyatniki Drevnei Rusi* [Slavic verse: Manuscripts of Ancient Rus]. Moscow, 2012, pp. 492–498. (In Russ)

Skulacheva T. V. [Methods of recognizing the meter in non-classical verse]. *Izvestiya RAN. Ser. lit. i yaz.*, 2012. No 2. pp. 42–55. (In Russ)

Skulacheva T. V. [Parts of speech in a verse line: methods of analysis]. *Korpusnoi analiz russkogo stikha* [Corpus analysis of Russian verse]. Ed. V. A. Plungyan, L. L. Shestakova. — Moscow, Azbukovnik. 2013. pp. 243–266. (In Russ)

Uspenskii V. A. [Prefacing for readers of the "New Literary Review" to the "Semiotics Messages" by Andrei Nikolaevich Kolmogorov]. Uspenskii V. A. *Trudy po NEmatematike. T. 2.*, [In: Uspensky V. A. Works on NON-mathematics]. Vol. 2, Moscow, 2002. pp. 615–743. (In Russ)

*Pilshchikov I., Starostin A. Automated Analysis of Poetic Texts and the Problem of Verse Meter. Current Trends in Metrical Analysis.* Bern; Berlin [etc.], 2011. P. 133–140. (Littera: Studies in Language and Literature = Studien Zur Sprache und Literatur; Vol. / Bd. 2)

**С.Д. Абишева**

*Казахский национальный педагогический университет имени Абая  
(Казахстан, г. Алматы)  
s.abisheva@mail.ru*

### **А.Л. ЖОВТИС — УЧЕНЫЙ И ПЕРЕВОДЧИК**

Статья посвящена жизни и научной деятельности выдающегося русского ученого — Александра Лазаревича Жовтиса, создавшего во второй половине XX в. в г. Алма-Ате сильную стиховедческую школу. Ученый ввел в активный оборот, разработал и развил теорию таких популярных в современном стиховедении понятий, как гетероморфность (неоднородность) стиха, отношения банальности — оригинальности в структуре стиха, стихотворный стиль и стих как двухмерная речь. Особая заслуга принадлежит ему в создании теории свободного стиха (верлибра). Известны и пользуются большой популярностью поэтические переводы А.Л. Жовтиса с казахского, украинского, корейского и английского языков. Он считал, что достоинства любого перевода определяются всем комплексом взаимодействующих элементов его формы, профессиональным умением поэта дать гармоничное сочетание их в передаче содержания.

*Ключевые слова:* Жовтис, стиховед, отношения банальности — оригинальности, переводчик, гражданин, ученики.

Выдающийся ученый-филолог Александр Лазаревич Жовтис родился 5 апреля 1923 г. в Виннице, в семье адвоката. Летом 1937 г. был участником всеукраинского съезда начинающих авторов. Школу закончил за несколько дней до войны. В июле 1941 г. вместе с родителями эвакуировался в Курск, затем в 1942 г. — в Казахстан, где обрел второй родной дом. С этого времени до конца своей жизни — 9 ноября 1999 г., Жовтис жил в г. Алматы (Алма-Ате). Учился он в КазГУ им. С.М. Кирова (1942–1946) на филологическом факультете. После окончания работал журналистом в газете «Ленинская смена». В 1947 г. начинающий ученый пришел преподавать на кафедру русской и зарубежной литературы КазГУ, где проработал до 1971 г. В 1954 г. в Ереване защитил кандидатскую диссертацию «"Емельян Пугачев" В.Я. Шишкова (отбор и творческое использование исторического материала)».

Все годы работы в университете А.Л. Жовтис руководил литературной студией «Поэтическая пятница». Прививая студентам любовь к поэзии, он и своей

личностью воспитывал порядочность, честность и справедливость. За годы работы в КазГУ его не раз увольняли за инакомыслие, за проявление «казахского национализма», в частности за пропаганду поэзии репрессированного казахского поэта Магжана Жумабаева. А.Л. Жовтис восстанавливался через суд и Министерство образования СССР, а также благодаря поддержке известных казахских писателей — Сабита Муканова и Абдильды Тажибаева. В 1971 г. по доносу при обыске квартиры ученого были найдены магнитофонные записи песен А. Галича, сделанные А.Л. Жовтисом во время пребывания поэта в его доме в Алма-Ате. Последовало пятое, окончательное, увольнение из университета. Семь лет блестящий педагог и литературовед высокой квалификации был лишен права преподавать и печататься. Несмотря на это, в 1975 г. в Киеве им защищена докторская диссертация «Проблема свободного стиха и эволюция стиховых форм». Рекомендацию для защиты удалось получить от Союза писателей Казахстана при поддержке Олжаса Сулейменова. Благодаря смелости ректора Ж.Ж. Жумабекова в 1978 году А.Л. Жовтис был принят на работу в КазПИ им. Абая и прошел по конкурсу на ученом совете с перевесом лишь в один голос. Обо всех людях, подавших ему руку помощи в трудные минуты жизни, Александр Лазаревич вспоминал всегда с теплотой и благодарностью. С этого момента до последних дней жизни он проработал в КазПИ в должности профессора кафедры русской и мировой литературы и председателя диссертационного совета по защите кандидатских диссертаций.

С начала 50-х гг. Жовтис занимается проблемой интерпретации исторического факта в русской романистике, творчеством А.Н. Некрасова, теорией художественного перевода, сравнительным стиховедением. С 1956 г. основной научной проблемой для Жовтиса стала теория стиха. С конца 50-х гг. в научных изданиях Казахстана, Киргизии, России, Украины, а позднее США, Франции, Голландии, Югославии, Чехословакии, Японии публикуются его работы по проблемам теории поэтической речи, перевода и стиховедения. Многочисленные статьи А.Л. Жовтиса печатались в престижных журналах («Известия АН СССР: серия литературы и языка», «Вопросы литературы», «Русская литература», «Вопросы языкознания», «Литературная учеба», в казахстанском журнале «Простор») и изданиях страны («Мастерство перевода», «Исследования по теории стиха», «Проблемы теории стиха», «Славянский стих» и др.), а позже и за рубежом. Жовтис — автор более 140 работ по общим проблемам поэтики, стиховедения и теории стихотворного перевода, опубликованных на русском, английском и украинском языках. Он выступал с докладами на международных конгрессах по проблемам поэтики: Лос-Анджелес (1987), Лейден (1988), Нови Сад (1989), Осака (1990).

В кандидатской диссертации, посвященной поэтике исторической прозы [Жовтис 1954], закладывалась основа литературоведческого историзма начинающего ученого в развитие и обоснование идеи содержательности художественной формы, её функциональной социальности. По точному замечанию В.В. Бадикова, эта работа позволила Жовтису сделать главное открытие: преодоление вульгарной

методологии возможно только за счет перехода в область стиховедения, где социологический аспект формы изначально редуцирован, а стихотворная речь как форма значима уже сама по себе [Бадиков 2005: 295]. Уход в стиховедение был органичным и в силу роста переводческого мастерства.

Книга А. Л. Жовтиса «Стихи нужны...», изданная в 1968 году, стала литературоведческим откровением. В ней ученый очень просто и доходчиво говорит о таких серьезных вещах, как многообразие форм выражения поэтической речи. Исследуя поэзию Н. А. Некрасова, В. В. Маяковского, русскую поэзию XX века, классическую восточную, казахскую и английскую поэзию, он приходит к важному научному умозаключению о том, что «стиль не автономен по отношению к стиху, а связан с ним теснейшим образом, как связаны между собой все компоненты целого» [Жовтис 1968: 74].

В «Краткой литературной энциклопедии» приведено его определение понятия «свободный стих (верлибр)», которое повлияло на дальнейшее развитие теории верлибра, основанной на том, что возникновение новых форм всегда обусловлено потребностями нового содержания. В статье «От чего не свободен свободный стих?» он говорил о том, что главным показателем верлибра является графическая композиция текста, которая «оказывает существенное влияние на характер движения речевого потока, на ритмико-интонационное членение, на интонацию» [Жовтис 1968: 15]. Любой свободный стих задан не как форма, лежащая на грани, а именно как стих. Важную роль в верлибре приобретают элементы повторения — периодически сменяющие одна другую фонетические сущности разных уровней. Компонентами повтора в соотносимых рядах в русской поэзии могут быть фонема, слог, стопа, ударение, клаузула, слово, группа слов или фраза. За основу классификации верлибра ученый принял степень сменяемости мер повторов: «<...> в верлибре обычно дается установка на непериодическую и ничем не ограниченную смену мер повтора» [Жовтис 1971: 710]. В этом случае реализуется важный принцип — принцип «повтора фонетических сущностей, благодаря реализации которого речь становится двухмерной».

Эти идеи нашли теоретическое развитие в его докторской диссертации. Исследование тенденции и эволюции русского стиха позволило Жовтису, одному из первых в стиховедении, выдвинуть и обосновать концепцию гетероморфности (неоднородности) современного стиха на материале верлибра, стиховой системы В. Маяковского и русской рифмы.

В отзыве на докторскую диссертацию Жовтиса Л. И. Тимофеев писал: «Его основной вывод о тяготении современного стиха к гетероморфности, захватывающей и развитие ритмики в сторону неметрического стиха, и о новом характере современной рифмы, чрезвычайно расширяет звуковой диапазон поэзии, во многом предугаданный и предсказанный именно поэзией Маяковского». Ю. Д. Левин в отзыве подчеркнул, что диссертация и статьи Жовтиса «имеют практическое значение, ибо представляют интерес не только для ученых, но и для поэтов и переводчиков» [ЦГА РК 2008: Фонд 2354]. В литературоведение вошла формулировка, которую можно было бы назвать «законом Жовтиса»: «Основным признаком

свободного стиха всех типов является членение на строки, графически расположенные как стихотворные, и их ритмико-звуковая сочетаемость» [Жовтис 1971: 709–710].

М.Л. Гаспаров упрекал Жовтиса в том, что он «видит в разбираемом стихотворении («Анализ стихотворения Е. Винокурова «Я посетил тот город...» — Архив А.Л. Жовтиса. См. также его статью «Прикосновение к тайне» в книге [Жовтис 2013: 317–324]), прежде всего, его содержание, т.е. «то, о чем говорится», и лишь потом характеризует особенности стиха, как бы аккомпанирующего разворачиванию этого содержания». Жовтис отвечал на это так: «В действительности же мой подход к проблеме вообще исключает заданную заранее схему исследования («от... к...») и предполагает возможность использования с целью анализа любого значимого интегранта текста (а также затекстового материала), если избранный трамплин удобен для начала анализа. Наиболее целесообразный путь «разбора» определяется самим объектом, причем исходный пункт рассмотрения может находиться на любом «уровне». Литературоведу нужна не единожды узаконенная на одном из наших симпозиумов «последовательность операций», а последовательность, избранная для данного конкретного случая» [Бадиков 2005: 296].

Проверка этой методологии осуществлялась в работах Жовтиса, посвященных истории и теории русского стиха XVIII–XX вв., а также стиху пословиц и загадок, творчеству Т. Шевченко, Н. Некрасова, В. Маяковского. Для трудов казахстанского ученого характерна оригинальная постановка проблем стихотворного стиля и авторской индивидуальности, типологии стихотворных стилей, границ между стихом и прозой.

Жовтис впервые ввел в активный оборот, разработал и развил теорию таких популярных в современном стиховедении понятий, как гетероморфность (неоднородность) стиха, отношения банальности и оригинальности в структуре стиха, стихотворный стиль и стих как двухмерная речь.

Ученый считал, что эволюция русского стиха связана с его постепенной деканонизацией. В XX в. наблюдается склонность к расшатыванию (размыванию) границ классического стиха и его составляющих. Жовтис назвал этот процесс гетероморфностью. Его интересовал механизм преобразований, происходящих в структуре стиха, и проблема соотношенности в нем общепринятого и нового. Понятийная пара «банальность — оригинальность» принадлежит А. Молю — французскому физику, философу, культурологу. Рассматривая с точки зрения теории информации сложные проблемы художественного восприятия и творчества, он вводит ее в эстетику. Жовтис с учетом этого опыта дает ей узконаправленное, стиховедческое применение. Он считает, что в результате взаимодействия и перераспределения банальных (традиционных) элементов рождается оригинальная (новая) стиховая система: «Создавая художественное произведение и используя интегранты старых конструкций, писатель всегда перераспределяет систему», — утверждает Жовтис в статье «Отношения банальности — оригинальности в структуре стиха» [Жовтис 1970: 285]. Развивая свою мысль, он рассуждает следующим

образом: «стиховая конструкция содержит пучок дифференциальных признаков, каждый из которых обладает своей мерой оригинальности. Она результат ряда начал и нормирована совокупностью допустимых для нее вариантов (ритма, рифмы, способов рифмования и т. д.). Допустимость, или более точно — вероятность, появления тех или иных речевых построений есть величина, непрерывно меняющаяся. Язык стиха (код стиховой конструкции) по отношению к прошлому и современности всегда и банален, и оригинален, и традиционен, и нов в одно и то же время» [Жовтис 1970: 281].

В статье 1986 г. «Проблема стихотворного стиля и авторская индивидуальность» Жовтис дает уточнение понятия стихотворного стиля и считает, что его необходимо ввести в обиход при анализе стихотворного произведения. Любое стихотворение есть высказывание, в котором использованы особые средства актуализации составляющих его компонентов. Набор этих средств, характер их сочетания и применения, соотношение в них банального и оригинального, общего и индивидуального представляет собой стихотворный стиль [Жовтис 1986].

В статьях позднего периода ученый настойчиво говорит о том, что при структурно-семантической интерпретации стихотворного произведения важно исследовать не только его горизонтальные связи, но и вертикальные. На примере мастерского анализа большого количества поэтических текстов, он показывает, что стихотворная речь в действительности представляет собой двухмерную систему, в основе которой лежит соположение слов как по горизонтали, так и по вертикали.

Свои стиховедческие открытия Жовтис использовал в области перевода. Он считал, что достоинства любого перевода определяются всем комплексом взаимодействующих элементов его формы, профессиональным умением поэта дать их гармоничное сочетание в передаче содержания. В статье «Пульс стихотворного перевода» он утверждал, что перевод должен быть не просто художественным, но и научным, потому что «нужда в теоретическом осмыслении проблем стихотворного перевода будет все увеличиваться» [Жовтис 1963: 123]. Используя научное, сознательное отношение к проблемам перевода, Жовтис при работе над переводами старался приблизить их ритмико-интонационно, стилистически, эмоционально к оригиналу. Занятия теорией и практикой перевода позволяли ему сопоставлять творчество русских поэтов с тюркской и украинской, корейской, английской и немецкой поэзией.

Неоценим вклад Жовтиса в переводы с казахского языка, в которых он стремился передать близко к оригиналу смысловые и интонационные движения поэтического текста. Как поэт-переводчик казахской народной поэзии, поэзии Абая, С. Торайгырова, М. Жумабаева, Ж. Саина и др. казахских авторов он начал выступать в печати с 1944 г. Еще в студенческие годы его переводы были включены в «Антологию казахской поэзии» [Антология 1958], а перевод стихотворения Джамбула «На джайляу» вошел в школьную «Хрестоматию по литературе», изданную в Москве. А. Л. Жовтис — составитель и один из основных переводчиков первого московского издания произведений С. Торайгырова на русском языке. Сделанные им

переводы поэзии Абая вошли в серию «Малая библиотека поэта»: «Абай Кунанбаев. Стихотворения и поэмы» [Абай 1966]. Жовтис был также составителем сборника произведений Абая на английском языке.

Большую известность ученому принесли переводы корейской поэзии, над которыми он работал совместно с московскими и ленинградскими корееведами. Издано более 20-ти книг корейских поэтов как классического, так и современного периода. Жовтис переводил на русский язык Е. Сеннена, Ли Дина, Мен Донука, Ким Кванхена, Канн Тайсу, Чон Чхоля, Бул Ло Чо, Ан Джона, Ким Дюна, Ким Чхон Тхека, Пак Ин Но и др. Переводы выходили в Москве, Киеве, Алма-Ате и сразу же становились библиографической редкостью. Среди этих книг можно назвать первое издание корейской классики на русском языке — «Корейские шестистишия» [Корейские шестистишия 1956]. Была издана Жовтисом книга переводов корейских стихов на украинский язык. Он переводил на русский язык украинскую народную поэзию и таких украинских поэтов, как Терень Масенко, Виталий Коротич, Дмитрий Павлычко и др. Занимался Жовтис и переводами английских и американских авторов — Дж. Китса, Р. Киплинга, К. Сэндберга, Джиованитти Артуро, Джо де Графта, Б. Дэди и др. Его переводы Дж. Китса вошли в книгу поэта «Стихотворения», вышедшую в серии «Литературные памятники» [Китс 1986].

Много работал Жовтис и над переводами древнерусских литературных памятников. В составленной им в 1966 г. хрестоматии для университетов и гуманитарных факультетов «Древнерусская литература» [Древнерусская литература 1966] более 30-ти произведений представлено в его переводах. Принадлежит ему и стихотворный перевод «Задонщины». Большое значение в переводческой деятельности А. Л. Жовтиса имели встречи и переписка с С. Я. Маршаком.

В годы перестройки ученый и поэт-переводчик активно выступает с публицистическими статьями, очерками и литературоведческими исследованиями (журналы «Нева», «Литературная учеба», «Простор» и др.). В 1995 г. в Москве выходит первая книга «Непридуманных анекдотов» [Жовтис 1995]. Её можно назвать трагикомической энциклопедией советского абсурда. Продолжением стали «137 непридуманных анекдотов» [Жовтис 1999], которые вышли в свет через три дня после смерти автора.

Жовтис издал более 30 книг. Ему удалось издать книгу о скульпторе И. Иткинде [Прикосновение к вечности 1988], за которую он боролся 17 лет; с большими трудностями — книгу поэтессы русского зарубежья Ирины Кнорринг «Новые стихи» [Кнорринг 1967]. С его помощью в 1991 г. было осуществлено алматинское издание поэтической книги А. Галича «Боль» [Галич 1991], к которой Александр Лазаревич написал послесловие. Он был составителем книги А. Никольской о лагерьном театре «Передай дальше!» [Никольская 1989], инициатором издания романа Ю. Домбровского «Факультет ненужных вещей». В журнале «Континент» Жовтис опубликовал очерк о Ю. Домбровском, получив его дело в КГБ по доверенности жены Домбровского — Клары Турумовой-Домбровской [Жовтис 1999].

С апреля 1989 г. А. Л. Жовтис участвовал в деятельности историко-просветительского общества «Адилет» («Справедливость»). С 1993 г. он — член международного ПЕН-клуба (Лондон), объединяющего прозаиков, поэтов и журналистов демократического направления. Много писал в газетах, был редактором первой «Книги скорби» (1996). Ему принадлежит надпись на камне, установленном в с. Жаналык на месте массового расстрела репрессированных.

А. Л. Жовтис, занимаясь активной просветительской деятельностью, в 60–90-е годы много сделал для филологической общественности Казахстана. Стихovedы с мировым именем принимали участие в конференциях и читали лекции студентам-филологам КазГУ и КазПИ. Благодаря стараниям и личным научным связям казахстанского ученого с к. 50-х до к. 90-х гг. в Алма-Ате побывали выдающиеся ученые ХХ в.: В. М. Жирмунский, Л. И. Тимофеев, В. П. Григорьев, Е. Г. Эткинд, М. Ю. Лотман, З. Г. Минц, В. А. Сапогов, М. Л. Гаспаров, Б. Ф. Егоров, М. М. Гиршман, В. С. Баевский, М. А. Красноперова, О. И. Федотов, С. И. Кормилов. Многих из них он по обыкновению принимал в своем гостеприимном доме. Посетил Алма-Ату и всемирно известный стихoved — Кирилл Федорович Тарановский.

Александр Лазаревич любил Алма-Ату. Органически соединивший в себе Запад и Восток, он был словно рожден для этого города. Именно здесь он создал стихovedческую школу и состоялся как ученый с мировым именем, и впервые прикоснулся к чуду перевода. Он знал историю улиц и домов, и их жителей. Вокруг него собиралась интеллигенция города: ученые, писатели и поэты, художники и журналисты. Всех привлекала в нем открытость миру и людям. Александр Лазаревич дружил с известными алма-атинскими филологами Х. Х. Махмудовым, М. М. Копыленко, И. А. Смириным, М. К. Исаевым. Друзьями его дома — «дома открытых дверей» (так называли его ученики Жовтиса) были Ю. Домбровский, И. Иткинд, А. Галич, Е. Евтушенко, М. Симашко, Ю. Герт, О. Сулейменов.

Работая в КазГУ и КазПИ, А. Л. Жовтис дал путевку в жизнь таким известным филологам-литературоведам, как Г. М. Камбарбаева, Л. Л. Бельская, С. А. Матыш, Г. М. Мучник, Т. Т. Савченко, Т. В. Кривошапова, В. В. Савельева, П. Е. Суворова, К. С. Бузаубагарова, Л. В. Сафронова, П. А. и Т. В. Ковалевы, З. Н. Поляк и многие другие. Ученый воспитал 26 кандидатов наук, 10 из которых впоследствии стали докторами наук. Ученица Александра Лазаревича, известный теоретик перевода, профессор Н. Ж. Сагандыкова, так пишет о своем учителе, о его личности и человеческой неповторимости: «Энциклопедически образованный интеллект, самым суровым критиком своих питомцев был он сам. А. Л. Жовтис буквально отшлифовывал знания каждого ученика, закалял его, что называется, бросая в огонь и воду. <...> Его критика казалась беспощадной, испытания тяжкими, требовательность бескомпромиссной, но, в конечном счете, всё это обращалось во благо подопечному...» [Проблемы поэтики и стихovedения 2003: 13].

В каждом человеке А. Л. Жовтис умел принять деятельное участие. Профессор С. И. Кормилов, по-доброму называя его «Александром Алма-атинским», вспоминает, что хоть и «далеко от Москвы жил этот человек, а был близким» [Проблемы поэтики и стихovedения 2003: 21], и в 1984 году, отнюдь не в либеральное время,

он помог ему «напечатать в одной из алма-атинских газет краткий вариант статьи о романе «Как закалялась сталь», понимая, что и в ультрареволюционном романе можно найти много невыгодного для революции» [Проблемы поэтики и стиховедения 2003: 20].

Известный казахстанский ученый и литературный критик профессор В. В. Бадиков еще при жизни Жовтиса написал стилизованный под Б. Шкловского этюд:

«Как ни странно, этого человека многие боятся.

А он — типично грассирует, ходит зимой в мятой шляпе, левым плечом вперед. Росту маленького, а голос — высокий, задиристый. В общем, ничего особенного — очкарик, щелкунчик, Александр Герцевич.

Но его боятся.

Он кое-что знает. Например, зачем нужны стихи и отчего вообще стих делается свободным, независимо от «верлибра».

Он переводит непереводимых корейцев и казахов, сто раз переведенных украинцев. В Голландии его уже считают корейцем, в Казахстане — переводчиком, а на Украине — своим казахстанцем. Человек мира, так сказать.

Он всегда доставлял немало хлопот. До недавнего времени — нашим главным органам — партийным и безопасности. Сейчас, как и всегда — деканатам и ректоратам, блатным студентам, явным и «тайным советникам» вождей.

Он любит шляпу, потому что давно привык ходить под колпаком.

Его не любят потому, что его мятую шляпу хорошо знают и в ближнем, и в дальнем зарубежье, потому что он никогда не боялся утверждать, что у него всегда дело было в шляпе.

Быть его учеником — почетно и ответственно, потому что никто ещё не превзошел его как учителя. Потому что, если ты человек, то у тебя должны быть чистая совесть и приличные знания.

Я тоже побаивался его.

Потому что просто он — ЖОВТИС» [Проблемы поэтики и стиховедения 2003: 12].

Во всех сферах деятельности, к которым обращался А. Л. Жовтис: преподавание, наука, переводы, общественное служение — он проявлял высокую профессиональную требовательность к себе, незаурядный энтузиазм, искреннюю увлеченность и оптимизм. В его личности пересеклись, совпали и отразились жизнь и поэзия, наука и судьба, эпоха и мир. Яркое свидетельство тому — книга «Избранных статей» А. Л. Жовтиса [Жовтис 2013], изданная его благодарными учениками в память Учителя, духовное завещание которого звучит в строках казахского поэта Султанмахмута Торайгырова в блестящем переводе Александра Жовтиса [Жовтис 1983]:

И не дано мне видеть плоды,  
Завязь которых — наши труды...  
Зато откроется даль тому,  
Кто пойдет по пути моему!

## Литература

- Абай.* Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966. 284 с.  
Антология казахской поэзии. М., 1958. С. 209–248.  
*Бадиков В. В.* Новые ветры. Алматы, 2005. 334 с.  
*Галич А.* Боль. Алматы, 1991. 186 с.  
Древнерусская литература: хрестоматия / сост. А. Л. Жовтис. 2-е изд., испр. и доп. М., 1966. 364 с.  
*Жовтис А. Л.* Дело № 417 (Ю. О. Домбровский в следственном изоляторе на улице Дзержинского) // *Континент.* 1999. № 3. С. 263–280.  
*Жовтис А. Л.* «Емельян Пугачев» В. Я. Шишкова (отбор и творческое использование исторического материала): Автореф. дис. канд. филол. наук. Ереван, 1954. 21 с.  
*Жовтис А. Л.* Избранные статьи. Алматы, 2013. 392 с.  
*Жовтис А. Л.* Непридуманнные анекдоты. М., 1995. 152 с.  
*Жовтис А. Л.* Об Анне Борисовне Никольской // *Никольская А. Б. Передай дальше! Рассказы. Повесть.* Алма-Ата, 1989. С. 256–271.  
*Жовтис А. Л.* Отношения банальности — оригинальности в структуре стиха // *Русское и зарубежное языкознание.* Вып. 3. Алма-Ата, 1970. С. 280–306.  
*Жовтис А. Л.* Проблема авторского стиля и авторская индивидуальность // *Индивидуальность авторского стиля в контексте развития литературных форм.* Алма-Ата, 1986. С. 4–16.  
*Жовтис А. Л.* Пульс стихотворного перевода // *Мастерство перевода.* Вып. 3. М., 1963. С. 107–123.  
*Жовтис А. Л.* Свободный стих // *Краткая литературная энциклопедия.* Т. 6. М.: Сов. энцикл., 1971. С. 709–711.  
*Жовтис А. Л.* 137 Непридуманных анекдотов. Алматы, 1999. 80 с.  
*Жовтис А. Л.* Эхо. Стихотворные переводы. Алма-Ата, 1983. 310 с.  
*Китс Дж.* Стихотворения (сер. «Литературные памятники»). Л.: Наука. 1986. 399 с.  
*Кнорринг И.* Новые стихи / Предисловие А. Жовтиса. Алма-Ата: Жазушы, 1967. С. 3–7.  
Корейские шестистишия (Пер. А. Л. Жовтис и П. А. Пак Ир). Алма-Ата, 1956. 220 с.  
Прикосновение к вечности: воспоминания и материалы об И. Я. Иткинде / Сост. М. Ю. Белоцерковский, А. Л. Жовтис. Алма-Ата, 1988. 186 с.  
Проблемы поэтики и стиховедения // *Материалы Международной научной конференции, посвященной 70-летию Алматинского университета им. Абая и памяти профессора А. Л. Жовтиса (19–21 мая 2003 г.).* Ч. I. Алматы, 2003. 428 с.  
Центральный государственный архив Республики Казахстан (ЦГА РК). Фонд № 2354. Опись № 1 Дел постоянного хранения, 9 разделов, 284 дела за 1926–2002 гг. Первые материалы из личного архива А. Л. Жовтиса поступили в ЦГА в 2008 г.

**S. D. Abisheva**

*Abai Kazakh National Pedagogical University*

*(Kazakhstan, Almaty)*

*s.abisheva@mail.ru*

## **A. L. ZHOVTIS: SCHOLAR AND TRANSLATOR**

The article deals with the scholarly work of an outstanding Russian philologist and verse expert Alexander Zhovtis who formed an influential verse study school in Alma-Ata in the second half of the XX century. He developed such notions as heterogeneity (“geteromorfnost”) of verse, ratio of banality/originality in verse structure, style in verse and verse as a two-dimensional structure. His most interesting works developed theory of free verse (verse libre). He is also well known for his poetic translations from Kazakh, Ukrainian, Korean, English languages. He believed that a translator should professionally show the interaction of different levels of verse form to render the content of a poem.

*Key words:* Zhovtis, Verse Study, Translation, Banality vs Originality.

### **References**

Abay. *Stihotvorenaya i poemy* [Poems]. Moscow — Leningrad, 1966. 284 p.

*Anthologiya kazakhskoi poezii* [Anthology of Kazakh poetry]. Moscow, 1958. Pp. 209–248.

Badikov V. V. *Novye vetry* [New winds]. Almaty, 2005. 334 p.

Galich A. *Bol* [Pain]. Almaty, 1991. 186 p.

*Drevnerusskaya literature. Hrestomatiya* [Old Russian literature: collected texts]. Compiled by A. L. Zhovtis. 2 ed., Moscow, 1966. 364 p.

Zhovtis A. L. Delo №417 (J. O. Dombrowski v sledstvennom izolyatore na ulitse Dzerzhinskogo) [Case number 417 (J. O. Dombrowski in the detention center on Dzerzhinsky Street)]. *Continent* [Continent]. 1999. No. 3. Pp. 263–280.

Zhovtis A. L. “*Emelyan Pugachev*” V. J. Shishkov (*otbor i tvorcheskoe ispolzovanie istoricheskogo materiala*) [“Emelyan Pugachev” V. J. Shishkov (selection and creative use of historical material): PhD. Yerevan, 1954. 21 p.

Zhovtis A. L. *Izbrannye stati* [Selected articles]. Almaty, 2013. 392 p.

Zhovtis A. L. *Nepriidumannye anekdoty* [Uninvented jokes]. Moscow, 1995. 152 p.

Zhovtis A. L. Ob Anne Borisovne Nikolskoi [About Anna Borisovna Nikolskaya]. Nikolskaya A. B. *Peredai dalshe! Rasskazy. Povest* [Pass it on! Stories. Poems]. Alma-Ata, 1989. Pp. 256–271.

Zhovtis A. L. Otnosheniya banalnosti — originalnosti v structure stiha [Relationship banality — originality in the structure of the verse]. *Russcoe i zarubeshnoe yazykoznanie* [Russian and international linguistics. Vol. 3]. Alma-Ata, 1970. Pp. 280–306.

Zhovtis A. L. Problema avtorskogo stilya i avtorskaya individualnost [The problem of the author’s style and the author’s personality]. *Individualnost avtorscogo stilya*

*v kontekste razvitiya literaturnyh form* [Personality author's style in the context of the development of literary forms]. Alma-Ata, 1986. Pp. 4–16.

Zhovtis A. L. Puls stihotvornogo perevoda [Verse Translation pulse]. *Masterstvo perevoda* [Translation Skill. Vol.]. Moscva, 1963. Pp. 107–123.

Zhovtis A. L. Svobodnyi stih [Free verse]. *Kratkaya liteerturnaya inciklopediya* [Brief Literary Encyclopedia]. V. 6. Moscva: Sov. Encyc., 1971. Pp. 709–711.

Zhovtis A. L. *137 Nepridumannyyh anekdotov* [137 Uninvented jokes]. Moscva, 1999. 80 p.

Zhovtis A. L. *Echo. Stihotvornye perevody* [Echo. Poetic translations]. Alma-Ata, 1983. 310 p.

John Keats. *Stihotvorenaya* [Poemser. “Literary Monuments”). Leningrad: Nayka, 1986. 399 p.

Knorring I. *Novye stihy* [New Poems]. Preface A. Zhovtis. Alma-Ata, 1967. Pp. 3–7.

*Koreiskie shestistishya* [Koreans tercets (Trans. A. L. Zhovtis and P. A. Pak Ir)]. Alma-Ata, 1956. 220 p.

*Prikosnovenie k vechnosti: vospominaniya I materialy ob I. J. Itkinde* [Touching Eternity: A Memoir and materials of the I. J. Itkind]. Comp. M. Y. Belotserkovsky, A. L. Zhovtis. Alma-Ata, 1988. 186 p.

Problemy poetici I stihovedeniya [Problems of poetics and verse study]. *Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferencii, posvyashyonnoi 70-letiu Almatinskogo universiteta imeni Abaya i pamyati professora A. L. Zhovtisa* [Proceedings of the International conference devoted to the 70th anniversary of the Abay Almaty University and the memoir of Professor A. L. Zhovtis]. Ch. I. Almaty, 2003. 428 p.

*Centralnyi gosudarstvennyi arhiv Respubliki Kazakhstan (CSA RK). Fond № 2354. Opis № 1 Del postoyannogo hraneniya, 9 razdelov, 284 dela za 1926–2002gg.* [Central State Archive of the Republic of Kazakhstan (CSA RK). Fund number 2354. Inventory number 1 Affairs permanent storage, sections 9, 284 cases for the 1926–2002].

**М. П. Гильман**  
*Санкт-Петербургский Государственный Университет*  
*(Россия, Санкт-Петербург)*  
*giltanm@inbox.ru*

## **РУССКИЙ ДОСИЛЛАБИЧЕСКИЙ СТИХ: ПРОБЛЕМЫ КЛАССИФИКАЦИИ**

Стих русской книжной поэзии первой половины XVII века, будучи переходной формой на пути от рифмованной прозы к строгой силлабике, не обладал отчетливой структурой. По этой причине в литературе, посвященной проблематике досиллабического стиха, он традиционно рассматривался как однородное явление, а дискуссия велась главным образом о его происхождении и внешних границах. В статье представлена первичная классификация форм русского досиллабического стиха на основании анализа слоговой длины строк. Оказывается, что можно выделить по меньшей мере два типа, которые имеют значительные структурные отличия. Поскольку эти отличия предположительно обусловлены происхождением типов, возникает гипотеза, в которой «длинный» стих возводится к квантитативным правилам славянских грамматик XVI–XVII вв., а «короткий» — к польской и украинской силлабике. Эта классификация инвариантна относительно автора, причем в первом, более свободном типе стиха, тенденции к удлинению и к расшатыванию противонаправлены, а во втором — сонаправлены. Диахронический анализ показывает, что второй тип стиха, который должен был вытесняться в процессе подготовки силлабической реформы, продолжал существовать на равных с первым на протяжении всей первой половины XVII в. Это показывает, что введение силлабики в русской поэзии не имело естественных метрических предпосылок.

*Ключевые слова:* русский досиллабический стих, виршевая поэзия, приказная школа, грамматики Мелетия Смотрицкого и Лаврентия Зизания, относительный силлабизм, силлабика, квантитативный принцип стихосложения.

Прежде чем мы перейдем к проблемам устройства тех форм стиха, которые в настоящее время известны под общим названием «русский досиллабический», необходимо коротко очертить границы этого явления в истории русской версификации.

Общеизвестно, что книжная поэзия возникла в России в первые годы семнадцатого века [Панченко 1973: 26]. Если среди памятников, создававшихся накануне

Смуты, можно обнаружить лишь несколько фрагментов, в которых просматриваются зачаточные формы стиховой организации, то уже от 1610-х годов нам достался богатый материал, насчитывающий несколько тысяч строк.

Их авторы уже вполне сознавали, что занимаются написанием стихов, и использовали для характеристики своих текстов такие слова, как «вирши» и «двоестрочие» (здесь находит отражение принцип обязательной парной рифмовки, который использовался всеми без исключения представителями нового литературного движения). С этого времени отчетливо прослеживается стихотворная традиция, которая включает несколько поколений авторов, объединенных значительным количеством личных и литературных связей.

Закат этой традиции был столь же стремителен, как и ее развитие. Уже в начале пятидесятых годов в Новом Иерусалиме сложилась поэтическая школа, которая взяла за основу силлабический стих, а вскоре Симеон Полоцкий сделал его основным для русской поэзии почти на сто лет. Неравносложные вирши были оттеснены на периферию, а затем окончательно ушли в прошлое.

Итак, мы имеем дело с отрезком истории русской поэзии, который отделяет момент ее зарождения от эпохи господства силлабики и составляет приблизительно полвека. Эти естественные границы ранней русской поэтической традиции были автоматически присвоены раннему русскому стиху на основании отсутствия в нем видимой регулярной структуры, опираясь на которую возможно было бы провести классификацию.

В этой статье демонстрируется, что такое обобщенное представление о начальных формах русского стиха является искусственным; предпринимаются первые шаги к пониманию реального положения дел в версификации первой половины XVII века.

Очевидная проблема, стоящая на пути к решению этой задачи, заключается в том, что стих ранней русской поэзии не имеет какой-либо видимой формальной структуры. Так, М. Л. Гаспаров отмечал, что попытки отыскать в нем следы силлабо-тонической организации бесперспективны:

«В литературных имитациях говорного стиха [*В нашей терминологии — в досиллабической поэзии.* — Прим. авт.] опора на естественную ритмику русской речи сказывается еще непосредственнее. Расположение ударений и междуударных интервалов здесь совершенно свободно, никаких тенденций к силлабо-тоническому урегулированию уследить невозможно» [Гаспаров 2000: 43–44].

Это утверждение можно с уверенностью распространить и на тоническую организацию книжного стиха: не только расположение, но даже количество ударений в стихе не подвергается каким-либо ограничениям. На первый взгляд, не лучше обстоит дело и с силлабическим урегулированием. Как правило, в качестве основного признака русской виршевой поэзии исследователи признавали присущую ей неравносложность. У А. М. Панченко находим:

«Как известно, с конца XVI в. в украинских и белорусских книгах применялись две системы версификации — равносложная (изосиллабизм) и неравносложная («относительный силлабизм»), в обоих случаях с парной рифмой. Московские поэты предпочли

неравносложие: «относительный силлабизм» был как бы освящен авторитетом Острожской библии, изданной в 1581 г. Иваном Федоровым» [Панченко 1980: 319].

Панченко использует термины «относительный силлабизм» и «неравносложие» в качестве синонимов. При этом последний термин описывает ранний русский стих, а первый заимствован из истории польской версификации. Однако наиболее близкие к русскому досиллабическому стиху формы существовали в польской поэзии лишь в начале XV века. Затем они подверглись стремительной силлабизации, и уже в середине следующего столетия доля строк, отличающихся по длине от базовой, в норме составляла не более 10%. Ничего подобного русский стих не знал [Холшевников 1968: 30–31].

Еще В. Н. Перетц высказал предположение, что «относительный силлабизм» украинских, а затем и русских виршей мог возникнуть не путем расшатывания уже сформировавшейся ко второй половине шестнадцатого века польской силлабики или урегулирования рифмованной прозы, а как результат попыток следовать метрическим правилам, изложенным в первых славянских грамматиках.

Так, по поводу неравносложия виршей на герб города Львова, помещенных в старшую из известных грамматик, «Адельфотис», он писал:

«...автор не справился с мудреной задачей написать строки по правилу, заимствованному из греческой грамматики; но трудно решить, почему он не воспользовался тем силлабическим размером, который употребил А. Рымша впервые в 1581 г., а в 1591 г., в эпиграмме Теодору Скумину — очень удачно и гладко, хотя оба, и Рымша, и составитель стихов «Адельфотиса», были, вероятнее всего, питомцами одной школы» [Перетц 1900: 7].

Лаврентий Зизаний, автор другой известной грамматики, снабдил свое сочинение эпиграммой, в которой, как справедливо указал Перетц, не смог уложиться ни в один из метров, описанных им же несколькими страницами ниже [Перетц 1900: 8–12]. Более того, «ошибка» Зизания не может быть объяснена даже сложностями с различением долгих и кратких — ни один из предложенных метров не допускает того диапазона слоговых длин строк (9–12), который можно видеть в эпиграмме.

Вопрос о том, какие малороссийские поэты в действительности пользовались античной метрикой, остается открытым. Кроме того, мы ничего не знаем о количестве отступлений от этой метрики, допускавшихся в силу ее неудобства для восточнославянских языков или же просто по ошибке.

Тем самым, даже стих тех поэтов, которые были непосредственно знакомы и (хотя бы декларативно) следовали метрической системе, мог в действительности оказаться именно относительным силлабизмом (здесь необходимо отметить, что античные метры задают хотя и обширный, но все же ограниченный интервал допустимой слоговой длины строки — например, для гекзаметра он составляет 12–17 слогов, что очень близко результатам подсчетов для некоторых ранних русских стихов). Поскольку для русских поэтов первой половины столетия, как мы покажем ниже, было характерно расшатывание и удлинение строки, реальный украинский стих мог быть посредником между стихом грамматик и его русским изводом.

Впрочем, если бы образцом кому-либо из русских поэтов послужил текст, написанный правильно с точки зрения количественной метрики, это еще не было бы гарантией того, что метр был бы унаследован новым сочинением. Дело в том, что различение долгих и кратких было искусственно введено авторами грамматик. Не зная дифференцирующего правила, поэт при всем желании не смог бы «вычислить» его, пользуясь исключительно имеющимся стихотворным текстом. Поэтому для постороннего по отношению к традиции грамматик человека стихи, написанные в соответствии с количественным принципом, не могут быть чем-либо отличным от расшатанной силлабики.

Таким образом, русский досиллабический стих может иметь один из двух возможных источников — либо польскую силлабику и относительную силлабику (возможно, через посредничество их украинских аналогов), либо количественный принцип славянских грамматик, расшатанный реальным украинским стихом (его А. М. Панченко не совсем точно отождествлял с «относительным силлабизмом»).

Однако, принятие любой из двух точек зрения на эту проблему приводит к видимому противоречию. Можно полагать, что первые русские поэты отталкивались от относительного силлабизма, но тогда непонятно, почему некоторые их стихотворения столь мало похожи на образец. С другой стороны, если мы допускаем, что источником досиллабического стиха были грамматика, как объяснить тот факт, что некоторые тексты, во-первых, даже приблизительно не укладываются ни в один из описанных в этих грамматиках метров и, во-вторых, могут быть описаны в терминах относительного силлабизма?

Мы покажем, что это противоречие будет снято, если отказаться от искусственной идеи об однородности русского досиллабического стиха.

Рассмотрим следующий известный пример из переписки авторов приказной школы [Панченко 1973: 260]:

Сию боголюбивую ползу пишу,  
того благодарения от себе не лишу.  
Аще изволишь о нужных спросити,  
реку сие, яко подобает ти мою немощ носити  
еже аз ныне чего желаю, —  
царствия небеснаго видети изволяю.  
Горняго убо Иерусалима хочеш восприяти,  
о них же молих, изволи подати.  
Сей виною мя учини свободно —  
покажу ти вскоре работно,  
от него убо разум всяк является,  
да и тобою единочаштно познается.  
Аще убо обретрох благодать пред тобою,  
работная покажу ти собою.  
Приникшему в духовную любовь всеусердне  
о господе радоватися бы всегда прелюбезне.

Тверд ум о бозе никако же внешнего помышляет,  
ревность божественная всегда его утверждает.  
Умиляющаяся душа приходит в будущих помышление,  
желающая плотских сама нисходит в погубление.  
Елищы паки будущая в себе помышляют,  
не тако в сетех лстиваго увязаеми бывають.  
Надеющейся на господа яко гора Сион не подвижутся,  
а отвергшейся воля его в книгах животных не напишутся.  
Яко же огонь, пришед, изнуряет терние...

Это начало ответного послания Феоктиста к Лариону. В первой части (выделяется по акростику «СТАРЕЦГОСПОДАР») Феоктист цитирует фрагмент послания Лариона, на которое теперь отвечает. Далее следует ответ. Невооруженным глазом видно, что метрические почерки авторов разительно отличаются друг от друга. Между тем, они, выражаясь словами В. Н. Перетца, тоже были «питомцами одной поэтической школы».

Такое положение дел можно назвать типичным для ранней русской поэзии. Структура стиха, используемого тем или иным автором, зависела от традиции стихосложения, на которую он ориентировался в этом аспекте. Это должно объяснить, почему русский досиллабический стих в целом нельзя свести к одному источнику, а метрики двух близких друг другу поэтов могут быть настолько разными.

В силу упомянутой выше атоничности, изучение распределения стихотворных строк по их слоговым длинам должно быть достаточно надежным основанием для первичной классификации досиллабической метрики. Для простоты мы выделим два параметра — среднюю слоговую длину строки и его расшатанность, которую будем измерять стандартным отклонением.

Так, в послании к Феоктисту (если рассматривать его целиком) Ларион выдерживает среднюю длину строки на уровне 11,4 при стандартном отклонении 2,6. Это позволяет свести стих послания к одиннадцатисложнику — одному из основных польских размеров. Средняя длина строки в ответе Феоктиста составляет 16,4 при стандартном отклонении в 2,8 слога — это типичный показатель для другого подвида русского досиллабического стиха, который восходит к расшатанному метру грамматик.

Допустим, верно, что русские поэты, испытывая сложности с практическим применением квантитативного принципа и находясь под давлением национальной традиции, вынуждены были вносить изменение в те формы стихотворной организации, которые были для них образцами. В таком случае разумно поставить следующий вопрос: какие процессы протекали при этой первичной деформации стиха? Ввиду того, что стих грамматик и силлабика были изначально весьма различны по своей структуре, необходимо говорить об их трансформации в основные изводы русского досиллабического стиха по отдельности.

Весьма удачным примером для иллюстрации того, как русифицировалась силлабика, нам представляется вольный перевод украинского стихотворного комплекса, выполненный князем Хворостининым. Впервые его метрику проанализировал

А. М. Панченко. Он рассмотрел начальные строки виршей «Каин и Авель двѣ церкви значили...» и «Изложения» Хворостинина с точки зрения слоговых длин:

«Несмотря на очевидную близость этих фрагментов, они в существенных аспектах отличаются друг от друга. Оригинал изосиллабичен (семь 12-сложных строк, три 11-сложных). В «Изложении» избран «относительный силлабизм» (в цитате диапазон колебаний от 11 до 15 слогов, вообще же у Хворостинина есть и 5-сложные, и 20-сложные строки)» [Панченко 1980: 319].

Пример этот интересен прежде всего тем, что здесь нам известен не только метрический образец, но и вообще непосредственный источник русского текста. Как мы указывали выше, именно украинский текст следует называть относительно силлабичным, исходя из обычного употребления этого термина и тех односложных колебаний, которые встречаются в описываемом фрагменте. Между тем, и в оригинале встречаются строки длины, отличной от 11 и 12. Что касается текста Хворостинина, он, очевидно, гораздо менее урегулирован в силлабическом отношении. Однако сопоставление этих текстов позволяет многое понять об общей тенденции, складывавшейся в процессе русификации равносложных или близких к ним метрик.

Мы видим, что Хворостинин удлинняет стих оригинала. Дело в том, что он, как и вообще все ранние русские поэты, хотя и использовал неизвестную прежде стихотворную форму, в остальном все же оставался в русле старой риторической традиции, которая известна своей склонностью к витиеватости. Поскольку с небольшим количеством оговорок для русской досиллабической поэзии верно правило «стих равен предложению», удлинение строк было естественным следствием особенностей стиля.

Таким образом, Хворостинину и другим авторам, отталкивавшимся от силлабики, было тесно в рамках образца. Превращение интервала 11–12 слогов в оригинале в 11–15 слогов в «Изложении» отражает общую тенденцию. Русский досиллабический стих, восходящий к силлабике, возникал под действием удлинения и расшатывания.

Пример другого типа мы находим в творчестве Антония Подольского. Он, как и Хворостинин, был представителем старшего поколения русских поэтов, а впоследствии оказал значительное влияние на приказную школу — крупнейшее литературное объединение первой половины семнадцатого века. В таблице ниже приведены данные подсчетов интересующих нас величин на материале его «Послания к некоему». Оно разделено автором на пять отдельных Слов и удобно для иллюстрации зависимости между расшатанностью и длиной стиха.

Текст	Средняя слоговая длина строки	Стандартное отклонение
Слово 1-е	16,15	2,46
Слово 2-е	15,54	2,91
Слово 3-е	15,43	3,66
Слово 4-е	14,59	3,22
Слово 5-е	14,92	3,79

Средняя длина строки снижается от первого Слова к последнему с 16,2 слога до 14,9 слога (исключение составляет четвертое Слово с длиной 14,6). В то же время стандартное отклонение растет с 2,5 до 3,8. Это означает, что сокращение средней слоговой длины строки происходит не за счет пропорционального сокращения всех строк, а благодаря повышению доли относительно коротких (здесь — 11–14 слогов) при сохранении значительного количества относительно длинных (17–20 слогов).

Если князь Хворостинин использовал в качестве образца относительно силлабический стих с короткой строкой, то Антоний Подольский, очевидно, этого не делал. Поэтому для первого была естественна тенденция к удлинению и расшатыванию стиха, а для второго — к укорачиванию и расшатыванию. Хворостинин, ориентировавшийся на силлабизм, используя длинные строки, преодолевал сопротивление этого стиха и расшатывал его; Подольский, разрабатывавший менее урегулированный стих (восходящий к грамматикам), пользовался длинными строками свободно, и его вирши становились тем расшатаннее, чем они были в среднем короче.

Большая часть из обследованных нами текстов различного объема могут быть описаны при помощи одной из двух приведенных выше моделей. Есть и исключения, например, послание Михаила Злобина, которое при средней длине строки 16,5 слогов дает стандартное отклонение более 5 слогов. Это значительно больше, чем в любом из известных нам стихотворений, поэтому единственным стихообразующим элементом в этом тексте следует, по нашему мнению, признать рифму.

В таблице приведены результаты подсчетов для трех авторов — Петра Самсонова, справщика Савватия и уже упоминавшегося Антония Подольского. Периоды их активного творчества, сложенные вместе, покрывают все этапы развития русского досиллабического стиха, поэтому этот материал можно назвать репрезентативным.

Автор	Колебания средней длины строки	Колебания стандартного отклонения
Петр Самсонов	16,5–19,3	1,8–2,6
Савватий	15,1–16,1	3,2–3,7
Антоний Подольский	14,6–16,2	2,5–3,8

Все три автора ориентировались на более свободный тип версификации, восходящий к славянским грамматикам. При этом, как можно видеть из таблицы, они были достаточно постоянны в своих метрических предпочтениях. Например, Петр Самсонов всегда использовал в среднем более длинные строки, чем Антоний Подольский, но его стих за одним исключением был более урегулированным (тенденция к расшатыванию при сокращении). В то же время справщик Савватий был близок Подольскому в выборе слогового объема и постоянен в степени расшатанности используемого стиха. Здесь, по-видимому, проявляется индивидуальная манера автора.

На противоположном краю виршевой поэзии находятся тексты, вышедшие из польской или украинской силлабики. В таблице приведены самые близкие

(из известных нам) к основным силлабическим размерам — восьмисложнику, одиннадцатисложнику и тринадцатисложнику. Хорошо видно, как расшатанность в этих текстах возрастает с увеличением слоговой длины.

Текст	Средняя длина строки	Стандартное отклонение
Предисловие «Сие малое предисловеице вящихъ предъварить...»	13,4	3,1
Предисловие «Сие предисловие двоестрочиємъ сложено...»	13,2	3,1
Послание Лариона к Феоктисту	11,4	2,6
Вирши о книгах «Боящийся Бога Не требуютъ книги много»	7,4	0,7

Таким образом, русский досиллабический стих не является столь однородным явлением, как об этом принято думать. Достаточно далекие по своему происхождению и структуре объекты объединяются под этим понятием в силу того, что исторически все они принадлежали к одной поэтической традиции. Не последнюю роль сыграли слабая метрическая урегулированность ранних форм стиха и наличие у всех этих форм таких формальных признаков, как обязательная парная рифмовка и синтаксическая обособленность строк.

Внутри этой во многом искусственной общности можно выделить по меньшей мере два типа версификации, различающиеся по своему происхождению и, как следствие, по структуре. Первый из них восходит к польской силлабике и относительной силлабике. Второй — к стиху, вышедшему из славянских грамматик. Формальными критериями для разграничения этих форм могут служить средняя длина строки и стандартное отклонение. Поскольку во многих случаях имеет место влияние обоих образцов, а распределение строк по длине зависит от индивидуальной манеры автора, который может быть в большей или меньшей степени склонен к силлабизму, существуют тексты с относительно большой слоговой длиной строки и небольшим отклонением. Поэтому оба вышеназванных критерия применимы только в совокупности.

Открытым остается вопрос о связи метрических особенностей с другими уровнями организации текста. Иными словами, не ясно, как ориентация автора на одну или другую поэтическую традицию проявляется в стихотворении. Известно, например, что «западник» князь Хворостинин использовал стих польского происхождения, а «традиционалист» Иван Наседка писал вирши противоположного типа. Однако это единственный пример, а системное исследование этой проблемы только предстоит осуществить.

Аналогичным образом обстоит дело и с отношениями между поколениями и школами ранних русских поэтов. Как было сказано выше, польский стих на протяжении ста пятидесяти лет шел к реформе Кохановского, которая состояла, по существу, лишь в том, что изосиллабизм из доминирующего стал обязательным стихообразующим признаком.

Ничего подобного мы не находим в ранней истории русского стиха. В творчестве поэтов самого старшего поколения встречаются относительно урегулированные вирши, а накануне силлабической реформы наступает период расцвета

наиболее расшатанных форм стиха. Таким образом, деятельность Симеона Полоцкого, которая по форме повторяла реформу Кохановского, по содержанию была ей противоположна. Последняя была естественным завершением процесса развития национальной метрики, первая — новым неожиданным поворотом в ее истории.

### Литература

Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Пред. и комм. В. К. Былинина и А. А. Илюшина. М.: Советская Россия, 1989. 480 с.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Изд. 2-ое (дополненное). М.: Фортуна Лимитед, 2000. 352 с.

Грамматики Лаврентия Зизания и Мелентия Смотрицкого / Сост. Е. А. Кузьминой. М.: Изд-во МГУ, 2000. 528 с.

Кузнецова О. А. Русские поэтические школы начала XVII века (жанровые формы и топика) : дис. ... к. филол. наук / МГУ, 2015. 190 с.

Панченко А. М. Литература переходного века // История русской литературы. В 4 т. Т. 1. Древнерусская литература. Литература XVIII века / Под ред. Д. С. Лихачева, Г. П. Макогоненко. Л.: Наука, 1980. С. 291–407.

Панченко А. М. Перспективы исследования истории древнерусского стихотворства // ТОДРЛ. М.; Л.: Наука, 1964. Т. 20. С. 256–273.

Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л.: Наука, 1973. 282 с.

Перетц В. Н. Из истории русской песни // Историко-литературные исследования и материалы. Т. 1. СПб., 1900.

Холшевников В. Е. Русская и польская силлабика и силлаботоника // Теория стиха. М.-Л., 1968. С. 24–58.

Dłuska M. Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej / Maria Dłuska. Wyd. 2-ie rozsz. Warszawa: Państw. wyd-wo nauk., 1978.

***Mikhail P. Gilman***

*St. Petersburg State University*

*(Russia, St. Petersburg)*

*gilmanm@inbox.ru*

## RUSSIAN PRE-SYLLABIC VERSE: THE PROBLEMS OF CLASSIFICATION

The verse of the Russian written poetry in the first part of the XVIIIth century did not have a distinct structure. It was an intermediary between rhymed prose and strict syllabism. Literature dedicated to pre-syllabic verse problems traditionally considers it to be homogeneous and discusses mainly the origin of this verse and its borders. The article suggests a classification of Russian pre-syllabic verse forms based on the analysis of the

line length. There are at least two types of such verse which have significant structural distinctions. The hypothesis is that the “long” verse has its roots in the quantitative rules of Slavic grammars of the XVIth — XVIIth centuries, while the “short” one relates to Polish and Ukrainian syllabism. This classification does not depend on a concrete author. The second type is more constrained, its loosening goes together with lengthening, and vice versa, in the first type shortening accompanies loosening. The diachronic analysis shows that the second type which must have been displaced during the process of the reform preparation actually kept on existing during the entire first part of the XVII century. This proves that the appearance of syllabic prosody did not have any natural metric prerequisites.

*Key words:* pre-syllabic verse, Meletij Smotrickij and Lavrentij Zizaniya grammars, relative syllabism, Prikaz school, quantitative principle in versification.

### References

Dłuska M. *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej* [Study of the Polish Verse History and Theory]. Warszawa, 1978.

Gasparov M.L. *Oчерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Стрфика*. [Overview of the history of Russian versification]. Moscow, 2000. 352 p.

*Grammatiki Lavrentiya Zizaniya i Melentiya Smotritskogo* [Meletij Smotrickij and Lavrentij Zizaniy grammars]. Moscow, 2000. 528 p.

Kholshchevnikov B.E. *Russkaya i pol'skaya sillabika i sillabotona* [Russian and Polish syllabic and accentual-syllabic verse]. *Teoriya stikha* [Theory of Verse]. Moscow, Leningrad, 1968. Pp. 24–58.

Kuznetsova O.A. *Russkie poeticheskie shkoly nachala XVII veka (zhanrovye formy i topika)* Diss. k. filol. nauk [Russian poetic schools in the beginning of the XVII century. Dr. phil. sci. diss.]. Moscow, 2015. 190 p.

Panchenko A.M. *Literatura perekhodnogo veka* [Literature of the transitional century]. *Istoriya russkoi literatury. Vol. 1. Drevnerusskaya literatura. Literatura XVIII veka* [Old Russian Literature. Literature of the XVIII century]. Leningrad, 1980. Pp. 291–407.

Panchenko A.M. *Perspektivy issledovaniya istorii drevnerusskogo stikhotvorstva* [The perspectives of the Old Russian versification history examination]. *TODRL. Vol. 20*. Moscow, Leningrad, 1964. Pp. 256–273.

Panchenko A.M. *Russkaya stikhotvornaya kul'tura XVII veka* [Russian verse culture of the XVII century]. Leningrad, 1973. 282 p.

Peretc V.N. *Iz istorii russkoi pesni* [From the history of Russian song]. *Istoriko-literaturnye issledovaniya i materialy* [Historical and Literary Investigations and Sources]. Vol. 1. St. Petersburg, 1900.

*Virshchaya poeziya (pervaya polovina XVII veka)* [Syllabic Verse. First half of the XVII century]. Moscow, 1989. 480 p.

**С. И. Кормилов**

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова  
(Россия, Москва)  
profkormilov@mail.ru*

**ЛИТЕРАТУРНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ  
ХАРАКТЕРНЫХ МЕТРО-РИТМИЧЕСКИХ ФОРМ  
«ЛАПИДАРНОГО СЛОГА» НАДПИСЕЙ НА ПАМЯТНИКАХ  
И ИХ СОЦИОКУЛЬТУРНЫХ АНАЛОГОВ**

Стихотворные и подобные стихотворным надписи на памятниках почти всегда кратки и часто имеют формы, которые в традиционной литературной поэзии были мало распространены, прежде всего моностиха, двух неравных стихов без рифмы (как бы стих с половиной), двустишия без рифм с разными клаузулами (как бы половина четверостишия), трехстишия и четверостишия без полной рифмовки, фигурной прозы. Самые короткие из этих форм употребительны также в девизах, на плакатах, транспарантах. Нехарактерные для литературы, они, однако, отражаются в ней и иногда влияют на нее. Настоящая статья посвящена взаимодействию не собственно литературных и литературных поэтических форм, которое встречается в произведениях самых разных поэтов, прозаиков, деятелей культуры XVIII–XX столетий включая Г. Р. Державина, И. И. Хемницера, Н. М. Карамзина, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, П. С. Мочалова, А. И. Герцена, Н. А. Некрасова, Ф. М. Достоевского, В. М. Гаршина, А. М. Ремизова, Андрея Белого, М. А. Волошина, Н. С. Гумилева, А. А. Ахматову (по словам М. Л. Гаспарова, у поздней Ахматовой краткость стихотворных текстов «монументальности <...> не вредит, подчеркнутая отрывочность заставляет их казаться осколками монументов»), Б. А. Пильняка, К. К. Вагинова, А. П. Платонова, Г. И. Газданова, Ю. И. Ковалева, А. А. Вознесенского, К. В. Васильева. Особое внимание уделяется реальным (надгробным) и литературным эпитафиям, в том числе распространенным в XVIII, меньше — в XIX веке эпитафиям-сатирам, которые, будучи противоположны по смыслу трагическим и восхваляющим умерших людей надписям, подменяли «понятие “мертвого” понятием духовно-отупевшего» (С. Д. Кржижановский). Признано, что метро-ритмическое строение литературных эпитафий не столь разнообразно и раскованно, как во многих реальных, которые как правило создавались не профессионалами.

*Ключевые слова:* моностих, «полуторастиише», разноклаузульное двустиише, фигурная проза.

Как известно, моностих В. Я. Брюсова «О закрой свои бледные ноги» произвел в литературной среде скандал, и не только необычным содержанием, но и формой стихотворения в одну строку, что сочли вызывающим. Брюсов пришел к этой форме практически случайно, в основе его стихотворения «лежит брошенный на ранней стадии черновик перевода: первая строка неустановленного оригинала была в декабре 1894 г. переведена Брюсовым как “Обнажи свои бледные ноги”, затем первое слово зачеркнуто и вместо него вписано “Протяни”, но дальше работа не пошла. И лишь более чем год спустя, просматривая черновики в поисках текстов для третьего выпуска альманаха “Русские символисты”, Брюсов натолкнулся на эту строку-осколок — и внес ее в рукопись альманаха, на ходу <...> изменив смысл на противоположный» [Кузьмин 2005: 13].

Между тем метризованные тексты из одной строки давно существовали и никого не удивляли, тем более не возмущали. Вот, например, однострочные надписи на общественных сооружениях XVIII — начала XIX в.: «Орловым от беды избавлена Москва» (Орловские, или Гатчинские, ворота в Царском Селе — триумфальная арка в память усмирения Г. Г. Орловым московского чумного бунта 1771 года), «Великому Петру усердный Переславль» (музей-заповедник на Плещеевом озере под Переславлем-Залесским с одним из ботишков Петра I), «Петрову / мысль / Мария / совершила» (обелиск 1811 года в селе Покровском, воздвигнутый в честь открытия Мариинской водной системы; на узкой поверхности обелиска текст записан вертикально). Широчайшее распространение на реальных надгробных памятниках (в точном воспроизведении или в различных вариантах [Кормилов 1995: 51–52; Кормилов 1991: 191–192]) получила эпитафия «Покойся, милый прах, до радостного утра!» [Русская стихотворная... 1998: 115], одна из пяти, написанных в 1792 году Н. М. Карамзиным по просьбе его знакомой, потерявшей ребенка. Вероятно, использованные им формулы существовали и раньше, они встречаются в эпитафии Н. М. Маркову (1721–1783) и его жене в селе Воскресенское-Сергеево Шуйского уезда: «Покойтесь мирно до радостного утра вечного дня» [Русский провинциальный... 1914: 529]; впрочем, надпись могла появиться и при возобновлении памятника.

Как бы то ни было, надписи-моностихи давно были вполне в порядке вещей. Они воспринимались и продолжают восприниматься (примеры из XX в.: «Они ушли в гранит / чтоб жили мы» — одна из надписей на мемориале Великой Отечественной войны в Шуе, 1970, запись уступом; «Афганистан / болит в моей душе... / 1979–1989» — на памятнике погибшим воинам-«афганцам» в Великом Новгороде, слово «Афганистан» помещено симметрично над второй частью надписи) как элемент взаимодействия двух видов искусства, а именно использования литературы — точнее, словесности (цитаты из стихотворных произведений тоже используются, но чаще кратчайшие тексты сочиняются специально для памятников и для печати не предназначаются) — в архитектуре, в случае реальных эпитафий

(а не условных *будто бы* эпитафий, чисто литературных) — в малой архитектуре. Эти надписи играют более или менее подсобную роль и являются как бы цитатами «вообще из литературы», «вставками» из одного вида искусства в другой. Даже когда это настоящая цитата, ее источник (название, автор стихотворения) не обозначается: «анонимность» архитектуры распространяется и на ее словесный элемент. Цитата и псевдоцитата становятся на памятнике самостоятельными законченными текстами, но их «привходящий» характер очевиден и потому формы могут быть внешне отрывочными: цитаты ведь бывают и в один стих, и в полтора, и в два, они могут выглядеть как часть четверостишия, совсем не обязательно зарифмованная. Вот почему в «лапидарном слоге» надписей на памятниках, реальных или условно-литературных, моностихи никого не удивляли, а чисто литературный моностих Брюсова, первоначальную «осколочность» которого автор скрыл, был воспринят как эпатажный ход.

В надписях на памятниках действительно распространены и моностихи, и «полоторастишия», и разноклаузольные двустишия (как бы половинки перекрестных четверостиший) [Кормилов 1991: 191–197; Кормилов 1995: 53–56]. Уже Карамзин, предлагая своей печальной знакомой на выбор пять эпитафий, наряду с рифмованными четверостишием, двустишием и с моностихом сочинил «полоторастишие» «И на земле она, как ангел, улыбалась: / Что ж там, на небесах?» и разноклаузольное двустишие «Едва блеснула в ней небесная душа / И к солнцу всех миров поспешно возвратилась» [Русская стихотворная... 1998: 115]. Достаточно часто встречаются такие формы и в наше время. «Полоторастишия» на шуйском мемориале Великой Отечественной войны: «Героям за родину павшим / Вечная слава», «Они любили жизнь / но родина дороже жизни» (записи уступом); на могиле Ю. Г. Медведева (1938–1994), Ваганьковское кладбище в Москве: «Талант и доброта не умирают, / А воскресают вновь» (тут же прозаическое посвящение в аналогичной записи: «Любимому, прекрасному / Сыну, Мужу, Отцу, Дедушке, Другу»); внизу памятника около церкви св. Сергия в Рогожской ямской слободе (Москва): «Всем чадам Русской / Православной Церкви / за Веру пострадавшим» (в свете этой надписи в 5–3-стопном ямбе и надпись сверху памятника логично воспринимать как стих 4-стопного амфибрахия с ударением «дабы́» и стих 1-стопного анапеста: «Замучены были, дабы получить / Воскресение»). Двустишия на памятнике революционерам города Шуи: «Вы, наша гордость, / революции борцы, / живете вечно / в памяти народной» (стихи разбиты пополам из-за формы памятника, что для «лапидарного слога» очень характерно); там же на мемориале Великой Отечественной войны: «В сердцах останется навечно / их светлый образ дорогой»; поэту Исааку Борисову (1923–1972) на Введенском (Немецком) кладбище в Москве: «...Не говорите о поэте: / «Он умер». Нет, он пал в бою...»

Подобные надписи фигурируют не только на памятниках, но и в девизах, на плакатах, транспарантах, значках, во всевозможных граффити, подписях к картинам и т. д. [Кормилов 1995: 69]. Условно их можно называть — с точки зрения стиховедческой — дериватами или аналогами «лапидарного слога» надписей на памятниках.

Девиз депутатов при Комиссии по составлению проекта «Нового уложения», созданной Екатериной II в 1766 году, был нанесен на полагавшуюся этим депутатам медаль: «Блаженство каждого и всех». Известен девиз партии эсеров: «В борьбе обрешь ты право свое!» (в XX в. стих «узнаваем» не только при силлабо-тоническом строении, но и при дольниковом, как в данном случае, где «стихотворность» подчеркнута двумя инверсиями). В музее-квартире С.М. Кирова (Санкт-Петербург) имеется плакат, на котором большими буквами записано разделенное на четыре строки разноклаузульное двустишие (два последних слова разделены картинкой):

Эй, собирайтесь  
под наши знамёна  
дети рабочих  
всех <картинка> стран

В.С. Бахтин отмечал, что в 1989–1990 годах на демонстрации носили еще традиционные советские лозунги, но на картонках, фанерках появлялось уже и такое: «Коммунист, гражданин, / Выход у тебя один — / Из КПСС!» (свободное сочетание неклассического рифмованного стиха с прозой или полустушием), «Родная партия, тебе не смыть / Всей твоей черной кровью / народа праведную кровь!» (безрифменная переделка классического рифмованного стиха) [Бахтин 1993: 289].

Еще перестроечный призыв к забастовщикам: «Шахтеры, стойте до конца!» [Бахтин 1993: 290]. Поддержка российскими демократами протестовавших в Прибалтике: «Свободу танками не задушить!» Есть и об Украине (двустишие): «Коммунистам — коммунизм, Украине — волю!» В дни августовского путча 1991 года на плакатах носили и моностихи «Солдаты, не стреляйте в матерей!», и обычную ироническую прозу про тогдашнего премьер-министра с грузной фигурой: «Павлова на диету. Тюремную!» А после разрушения Советского Союза — совсем другого рода обращение к прибалтам: «Славян в обиду не дадим!» [Бахтин 1993: там же]. С ГКЧП было связано и такое недорифмованное трехстишие: «Я не хочу валиться во рве, / Я не хочу висеть на фонаре, / Я не хочу в психушке сидеть!» [Бахтин 1993: с. 291]. В те же годы появились надписи не политического содержания. На значках: «Тещу просто обожаю!», «Остановите Землю, я сойду!» На стене, около которой проходили постоянные тусовки: «Зачем вы придумали счастье?» [Бахтин 1993: 290].

Многочисленными граффити была исписана стена колумбария напротив могилы популярного певца Игоря Талькова на Ваганьковском кладбище в Москве (зафиксировано в 1994 году): «СОВКИ! Не отдадим мы вам Страну!», «Вот / мы / с тобой — / и / без тебя...», «Да ты и был / святым наверно», «Игорь Тальков! / Тебя мир не / заменит» (моностихи; во втором случае запись уступом, в третьем — столбиком, в четвертом — и столбиком, и как бы «лесенкой» с отделением последнего слова, ниже — также уступом — подпись «Т А. Украина»), «СЮДА ПРИХОДЯТ ТОЛЬКО ТЕ, КТО НЕ ПРИЙТИ УЖЕ НЕ МОЖЕТ!!!» (записанное в строчку двустишие), «ХРИСТОС РОССИЙСКИЙ, / СПАСИТЕЛЬ СЛАВНЫЙ. С.А.»

(равноклаузульное двустиие без рифмы, запись уступом), «Жизнь наказала видно не зря / Долгой памятью всех...», «Может стать и холмик без ограды / Выше, чем Кремлевская стена» (разноклаузульные двустииия, долькиное и хорейское). В начале 1990-х из Донецка автору настоящей статьи было сообщено отнюдь не торжественное и не сентиментальное граффити: «Натяни п<...> на лоб».

Совершенно в духе «лапидарного слога — многочисленные надписи к акварелям М. А. Волошина (в основном моностихи, «полуторастииия», двустииия и трехстииия) [Кормилов 2009: 20–34, 36–40]. В наиболее полном опубликованном собрании этих надписей [Волошин 2004: 569–598] таких моностихов — 60, «полуторастииий» — 12, двустииий, в основном разноклаузульных, — 141, трехстииий, из которых два без рифм (остальные полурифмованные), — 14, четырехстииий — всего 26, из них два нерифмованных и составленных из двустииий разных метров. Пользуясь случаем, внесем в свою названную статью две поправки. Записанное в три строки двустиие «Вместе с тропинками, / Вместе с деревьями / К далам, ликуя, стремится душа...» [Волошин 1984: 214] — это, конечно, не 4–3-стопный дактиль, как оказалось в начале статьи, а просто 4-стопный, как сказано далее [Кормилов 2009: 21, 38]. По инерции после обозначений ямбических стихов было напечатано «Я 42» вместо «Д42» (4-х- и 2-стопный дактиль) при «полуторастииий» «Камень, проникнутый воздухом далей, / Серый и синий ...» [Волошин 2004: 585; Кормилов 2009: 28].

Поэт конца XX в. К. В. Васильев пародировал лозунги и плакаты советской эпохи в характерных для них формах, напечатав свои миниатюры в сборнике «Изюминки в тексте» (впрочем, только к пародированию данных форм свести его кратчайшие стихотворения нельзя). Среди них моностих «Ну и расходы у этой паскуды!» [Васильев 1998: 8]. Поэт влачил самое небезопасное существование и кратчайшим способом высмеял всех подлецов, имевших возможность много тратить. Еще в 1986 году он написал, но не опубликовал двустиие в духе современных миниверлибров «Голоса — как голуби — из окна / вылетают легко и устало» [Васильев 2015: 42]. Тут еще нет никакого соотнесения с формами «лапидарного слога» и его аналогов. Однако «Изюминки в тексте» содержат явно пародийное двустиие «Пример для подражания»: «Стоять с протянутой рукою? / Но монументы же стоят...» И далее без названий: «О, как мне лестно! В мой карман дырявый / желает государство заглянуть!», «Знаю, что жил я недаром на свете; / видите, сколько долгов накопил!», «Кому ничего я не должен — / пусть тот в меня бросит кирпич!», «Я износил до дыр и это платье — / пускай меня встречают по нему!» [Васильев 1998: 7, 8, 9]; снова с названиями: «Красавице, которая пошла по рукам» — «Ну что такого! Каблучки твои / зато в земную грязь не погрузятся», «Развивая Маркса» — «Покойся, милый прах, до страшного похмелья: / очнешься — денег нету — КОМУНИЗМ!» [Васильев 1998: 11, 12]. В последнем случае пародия на «лапидарный слог». Есть у Константина Васильева и «полуторастииие» — «К вопросу о бессмертии»: «Поскольку есть другая жизнь, / сушите сухари...» [Васильев 1998: 1].

Моностихи получили особенное распространение в рекламе. «Основная мысль многих рекламных слоганов, написанных моностихом, заключена в лаконичности

построения фразы, минимальном словесном высказывании, имеющем внутреннюю рифму и ритм. Собственно моностихи и большинство рекламных слоганов, рассчитанных на визуальное восприятие (в средствах массовой информации или же на специальных афишах, в буклетах и т. д.), обладают одинаковым графическим видом: размещение текста в одну строку и использование знаков препинания, нередко противоречащих правилам русской пунктуации. <...> При этом содержательно-стилевая природа рекламных слоганов, с одной стороны, сопоставима со структурой известных литературоведению лаконичных жанров и форм (пословиц, моностихов, однострочков, афоризмов и др.), с другой — может рассматриваться как вторичное (производное) явление от лаконичных художественных определений (начиная с заглавия того или иного текста и кончая афористическим высказыванием)» [Конюхова 2009: 10]. В 1988 году в ленинградском Гостином дворе витрину отдела раскроя тканей разнообразил рекламный моностих «Здесь раскроют, сошьете сами». Вероятно, моностихом является надпись на щите, установленном на эстакаде через реку Которосль в Ярославле (зафиксировано в 2007 году): «Я знаю, где / моя машина». Московский торгово-технический центр не раз помещал в газетах (например, «Известия». 1991. 3 января. С. 4; 31 января. С. 8; 2 апреля. С. 7) рекламу с надписью «Пришел, / увидел, / И / КУПИЛ». Напечатано уступом, тут же снизу вверх по-латыни: «veni, vidi» — и стилизованное изображение Цезаря. Хотя на другой стороне газетной полосы напечатано непосредственное прозаическое продолжение первой фразы — «стиль, / УДОБНЫЙ ПОКУПАТЕЛЮ», очевидно, что тот текст не случайно типографски обособлен. Буквальная калька выражения Цезаря с необходимой заменой дала бы прозаическую строчку: «Пришел, увидел, купил», но автор рекламы не калькировал синтаксис, а сохранял ритм русского перевода («Пришел, увидел, победил»), поэтому для создания стиха 4-стопного ямба вставил союз «и», даже графически выделил его. Может быть, здесь еще и подразумевается внетекстовое рифменное соотнесение «победил» — «и купил». Реклама во всяком случае изобретательная, чего нельзя было сказать о пустой витрине магазина «Колбасы» на Сиреневом бульваре в Москве (1990), где курсивом наискось было выведено «Только у нас», а правее двумя строчками — «ВСЕ, ЧТО / ВАМ НАДО».

«Лапидарный слог» не только основан на принципе «цитирования» литературы вообще, но и, как уже говорилось, использует реальные поэтические цитаты [Царькова 1997: 176–177]. С другой стороны, литература в необходимых случаях заимствует или имитирует образцы лапидарного слога и его аналогов.

Естественно, очень тесно связаны реальная и литературная *эпитафия*. В комментариях Л. Е. Бобровой и В. Э. Вацура к стихотворениям Хемницера говорится: «Эпитафия в XVIII в. была распространенным литературным жанром, нередко писалась при жизни адресата и могла носить панегирический или эпитаграмматический характер. Подобно эпитаграмме, она не всегда адресовалась конкретному лицу, превращаясь в таких случаях в краткую афористическую характеристику того или иного социального или психологического типа» [Хемницер 1963: 349]. Эпитафия-сатира, по словам С. Д. Кржижановского, «подменяющая понятие “мертвого”

понятием духовно-отупевшего (см. Пушкина)» [Литературная энциклопедия 1925: 1125], — конечно же, полная противоположность реальной эпитафии. Больше похожа на нее эпитафия самому себе, поскольку реальные эпитафии нередко написаны от лица покойного, но считать, как Кржижановский, что они встречаются среди прижизненных чаще всего [Литературная энциклопедия 1925: там же], было бы преувеличением.

Что же касается метро-ритмического строения литературных эпитафий, то здесь отнюдь нет такого разнообразия и такой раскованности, как во многих реальных. Эта раскованность имитируется условно — с помощью широкого использования вольного ямба (симметрично записанного на французский манер). В реальных эпитафиях он, конечно, тоже есть, но там едва ли не более характерны спонтанные отступления от основного размера, а здесь — осознанная замена спонтанной вольности канонизированной (по подсчетам К. Д. Вишневского, в XVIII — первой половине XIX в. вольный ямб составляет 26,8% всего метрического репертуара [Вишневский 1972: 256]). Отдельные укороченные стихи в начале и конце литературных эпитафий, как у Державина или Хемницера, возможно, — условный «намеки» на лапидарную «отрывочность», о которой говорилось выше, например, в отношении «полоторастиший». Неравностопные двустрочные эпитафии и надписи И. И. Хемницера (1745–1784) можно было бы назвать «полоторастишиями», будь они безрифменны, но они зарифмованы [Хемницер 1963: 218, 228, 230, 231]. Три литературных эпитафии Хемницера начинаются с широко распространенного клише «Под камнем сим лежит» [Хемницер 1963: 228, 230], которое позже составило первую часть разбитого на четыре строки «полоторастишия» на надгробии умершего в 1806 году скульптора М. И. Козловского:

Под камнем сим  
лежит  
Ревнитель Фидию,  
Российский Бонарот.

[Русская стихотворная... 1998: 394]

При всех существенных различиях между реальной и литературной эпитафией нет непроходимых границ, порой они и идентичны по форме. Например, в явно литературной державинской «Эпитафии мудрецу нынешнего века» (1784) после трех вольных стихов на одну рифму идет конструкция с «отдаленной рифмовкой», как в тех эпитафиях, которые были или могли быть реальными:

А сею жизньию потомственному взору  
Живую начертал собой картину он,  
Что счастья твердого, что разума без вздору  
И наслажденья без сует  
В сем мире нет;  
Но вся людская жизнь — игра, мечта и сон.  
[Державин 1868, т. 1: 125]

Большой интерес к лапидарному слогу, не только своему, проявлял Н. М. Карамзин. В «Письмах русского путешественника», созданных в начале 1790-х годов, он неизменно уделяет внимание эпитафиям на гробницах европейских знаменитостей и другим надписям. «Всякая могила, — провозглашает он, — есть для меня какое-то святилище; всякий безмолвный прах говорит мне:

И я был жив, как ты,  
И ты умрешь, как я».  
[Карамзин 1983: 392]

Смысл этого двустишия, похожего на моностих бЯ, клишировался и впоследствии кочевал по могилам тех, кто вряд ли и слышал о карамзинских «Письмах»; вот примеры с могил умершего в 1867 году купца 1-й гильдии А. М. Красильщикова (в с. Родники Юрьевского уезда): «Прохожий, ты еще плывешь, а я уже окончил; где теперь ты, и я был, а где теперь я, и ты будешь» [Русский провинциальный... 1914: 442], петербургской жительницы Е. В. Тхоржевской (1851–1878) и ее мужа: «И мы жили, как вы, / И вы умрете, как мы» [Петербургский некрополь 1913, т. 4: 312] — и священника В. Ф. Кроткова (1837–1891), служившего в Устюженском уезде: «Прохожий, мимо идя, встань, остановись, Богу помолись! Мы были такие, как вы, вы будете такие, как мы» [Русский провинциальный... 1914: 446]. В одной из «Двух песен» Карамзина, напечатанных в 1796 году, после идиллической картины, как пишет В. Н. Топоров, «возлюбленного вдруг посещает страшное озарение, из которого сразу, почти автоматически, пропуская всё то, что может оказаться в промежутке, — последняя картина, где Лиза и ее возлюбленный, (так. — С. К.) снова вместе, но уже в с м е р т и: *Но если рок ужасный / Нас, Л и з а, разлучит? / Что буду я, несчастный?.. / Сырой землей покрыт! // Две горлицы покажут / Тебе мой хладный прах; / Воркуя томно, скажут: / Он умер во слезах!*

И долго еще, почти полтора века эти стихи звучали с любительской сцены или на дружеских вечеринках, в их грустную минуту, и вызывали слезы на глазах присутствующих (*так* почувствовал Карамзин своего будущего читателя, может быть, не всегда взыскательного, но чуткого сердцем, и потребность этого читателя — чем далее, тем всё более часто провинциального, — в той душевной растрове, которая вызывает, навстречу себе, ответное движение сердца — сочувствие, жалость, соучастие, осознание себя «проходим» в этом мире — *Прохожий! Ты идешь, но ляжешь, как и я...*). А строки последнего четверостишия долгое время воспроизводились на эпитафиях заброшенных господских и сельских кладбищ. И кто знает, сколько времени они прожили бы еще, если бы краски не выцвели, резьба не стерлась бы и сами могильные камни не были бы порушены» [Топоров 1995: 413]. Это ярчайший случай воздействия сентиментальной поэзии (после классицистической) на не собственно литературный «лапидарный слог» эпитафий.

А цитата из карамзинской песенки попала в гоголевские «Мертвые души» (глава восьмая), в адресованное Чичикову анонимное женское письмо: «<...> окончание письма отзывалось даже решительным отчаяньем и заключалось такими стихами:

Две горлицы покажут  
Тебе мой хладный прах.  
Воркуя томно, скажут,  
Что она умерла во слезах.

В последней строке не было размера, но это, впрочем, ничего: письмо было написано в духе тогдашнего времени» [Гоголь 1973: 288]. Действие «Мертвых душ» несколько отодвинуто в условное прошлое, ближе к временам сентиментализма. Однако отступление от размера в письме провинциалки — в духе непрофессиональных кладбищенских эпитафий, которыми в данном случае, возможно, карамзинский текст и опосредован.

От Карамзина до наших дней характернейшей лапидарной формой (хотя и не столь часто встречающейся) осознается разноклаузульное двустиие. В «Письмах»: «Я поклонился гробу Лудовика XII и Генриха IV...

Великий человек достоин монумента,  
Великий государь достоин олтареЙ».   
[Карамзин 1983: 378]

По сути, в духе эпитафий оборванная последняя строфа некрасовского стихотворения «Памяти Добролюбова» (1864), основная часть которого состоит из обычных четверостиший *аБаБ*. Правда, этот обрыв текста можно интерпретировать и как остановку голоса оратора, произносящего надгробную речь, у которого от волнения перехватило горло. Но семантический ряд — тот же.

Природа-мать! когда б таких людей  
Ты иногда не посылала миру,  
Заглохла б нива жизни...   
[Некрасов 1979: 96]

Формально это уникальная контаминация разноклаузульного двустиия и «полторастишия».

Н. С. Гумилев в третьей новелле цикла «Радости земной любви» (1907) использовал форму, близкую к «лапидарному слогу», в надписи на дверях рая: «Светлый Ангел ввел Кавальканти в райские двери, на которых зеленоватым лучистым светом были начертаны следующие слова: “Высшая радость, вечное счастье вам, входящие, отныне бессмертные”» [Гумилев 1991: 185]. Возможно, сам Гумилев и не осознавал эту надпись как двустиие, иначе мог бы разделить ее на две строчки и «усилить» тактовик равенством клаузул, употребив форму «счастье», но подсознательное влияние эпитафий, как и Дантовской стихотворной надписи о «входящих» в ад (гумилевская определенно противостоит ей по смыслу), весьма вероятно.

М. А. Волошин, коснувшись смертной темы в послании-посвящении Вс. И. Попову (1929), использовал подобное двустиие: «Лишь тот, кто ведает рукопожатие смерти, / Имеет власть пленять и нежным быть, как ты» [Волошин 1984: 158],

а в 1980-е годы Владимир Друк создал аналогичное — ироническую обобщающую «Эпитафию»: «Я новый мир хотел построить. / Да больше нечего ломать» [Молодая поэзия... 1983: 496].

Моностих тоже осознавался как характерная форма лапидарного слога и мог играть в литературных произведениях очень важную для их авторов роль. Достоевский в «Идиоте» мотивирует разрыв генерала Иволгина с Лебедевым глумливо-шутовским рассказом последнего (в передаче генерала), будто бы он, Лебедев, в детстве был в занятой французами Москве, где ему из пушки отстрелили ногу, а он тут же «ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник с надписью с одной стороны: «Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева», а с другой: «Покойся, милый прах, до радостного утра», и что, наконец, служит ежегодно по ней панихиду (что уже святотатство) <...>» [Достоевский 1973: 411]. Хотя святой человеколюб князь Мышкин называет эту сверхнеправдоподобную чушь, вранье двуногого Лебедева, вызвавшее совершенно серьезные эмоции генерала, невинной шуткой, Ю.Н. Тынянов в работе «Достоевский и Гоголь (к теории пародии)», обращаясь к данной сцене, извиняется «за тяжелый пример» [Тынянов 1977: 215] и напоминает о глубоко личном, трагическом значении карамзинского моностиха для Достоевского: они с братом поместили его на тыльной стороне надгробного памятника их горячо любимой матери. Действительно, показывая здесь шутовскую низость человека, писатель растревлял собственную рану, снижал самое дорогое, как потом в «Братьях Карамазовых», когда старец Зосима после смерти «пропах».

Андрей Белый в своей «Симфонии (2-й драматической)» (1901) трижды привел — или сочинил, стилизовал? — слова на старинной часовне в московском женском, т.е. Новодевичьем, монастыре, варьируя всякий раз знаки препинания на конце под настроение героя и атмосферу повествования, что существенно для поэтики символизма: «Мир тебе, Анна, супруга моя» [Белый 1989: 151, 152, 200]. Скорее всего моностих сочинен, так как дактилические моностихи стали распространяться именно в XX в.

Множество соответствий типичным формам «лапидарного слога» обнаруживается в наследии А.А. Ахматовой. Еще в 1911 г. она написала адресованное А.А. Смирнову двустишие («половину четверостишия») со смертной темой: «Когда умрем, темней не станет, / А станет, может быть, светлей» [Ахматова 1990: 17]; в 1914-м сделала надпись в буквальном смысле, пусть не на камне, а на своей книге, подаренной Блоку: «От тебя приходила ко мне тревога / И меньше писать стихи» [Ахматова 1990: 27]. Этот краткий текст впервые был напечатан в 1970 году. «По мнению первого публикатора этой дарственной надписи, В.М. Жирмунского, — сообщает современный комментатор, — «двустишие, вставленное в кавычки, представляет, очевидно, цитату, однако трудно сказать, откуда: из неизвестного нам стихотворения самой Ахматовой или из другого источника, также пока не разысканного». Более верным представляется соображение В.А. Черных о том, что это “двустишие не автоцитата, а самостоятельная стихотворная миниатюра, сочиненная Ахматовой специально для данного посвящения”» [Ахматова 1990: 318].

В. А. Черных и М. М. Кралин правы. Видимо, автор книги «Четки», где смертная тема занимает особое место, интуитивно имитирует характерную форму надписи, но наряду с этим прибегает к современному стиху — дольнику.

К неравноклаузульным двустихиям Ахматова возвращается в 1950–1960-е годы, т. е. незадолго до смерти. Первый набросок, откровенно отрывочный, снабжен пометой «27 мая 1956. Больница / Москва». Больничное происхождение придает ему нечто макабрическое: «Сама себя считая только эхом / Пещерным, непонятым и ночным» [Ахматова 1990: 90]. Из трех миниатюр 1958 года одна посвящена похоронам, пусть виртуальным, другая гласит о «завещании», третья — о «неповторимом» и, значит, конечном жизненном пути: «Непогребенных всех — я хоронила их, / Я всех оплакала, а кто меня оплачет?», «Завещать какой-то дикой скрипке / Ужас и отчаянье свое», «И все пошли за мной, читатели мои, / Я вас с собой взяла в тот путь неповторимый» [Ахматова 1990: 65, 92]. Вообще к 1950-м относится отрывок, который внешне является «полуторастиием», но задумывался, вероятно, как часть стихотворения с «полными» строками: «...подснежники белеют, / Давным-давно простившие меня» [Ахматова 1990: 95]. Для верующего человека, каким была Ахматова, прощение связано с прощанием. В конце 1964-го она прощается с уходящим годом, по-видимому, принесшим ей некую значительную потерю: «Но кто подумать мог, что шестьдесят четвертый / На самом доньшке припас *Такое* мне» [Ахматова 1990: 98]. В 1965-м, предпоследнем (фактически последнем) году ее жизни, подобных двустихий М. М. Кралиным зафиксировано целых семь: «И возникает мой сонет, / Последний, может быть, на свете» (закат поэзии), «И я не имею претензий / Ни к веку, ни к тем, кто вокруг» (явное подведение итогов), «Под рукоплесканья клеветы / И зависти змеиный свист», «Не знаю, что меня вело / Тогда над безднами такими» (так прошла жизнь), «Что там клокотало за дверью стеклянной, / То, может быть, не было мной» (*я была*), «Что таится в зеркале? — Горе. / Что шумит за стеной? — Беда» («зазеркалье» — символ иного, запредельного, мира), «Врачуй мне душу, а не то / Я хуже, чем умру» (еще хуже) [Ахматова 1990: 99, 100, 101]. Восемь безрифменных двустихий начала 1966-го и «вообще 1960-х» тематически разнообразны и со смертью как будто не связаны [Ахматова 1990: 102, 103, 105, 106]. В одном зарифмованном, о любви, первый стих графически разделен надвое:

...что с кровью рифмуется,  
кровь отравляет  
и самой кровавою в мире бывает.  
[Ахматова 1990: 106]

Первое ахматовское «полуторастиие», датированное 1943 годом, навеяно смертью в Самарканде жены Н. Н. Пунина, с которым Ахматова сама долго жила как с мужем: «А умирать поедем в Самарканд / На родину предвечных роз...» Второе — о «первой старости», что подразумевает и «последнюю»: «Это с тобой я встречала тогда / Первую старость» (1959). Третье (или второе, «вообще 1950-х») — уже цитировавшееся потенциальное двустихие о «простивших» подснежниках [Ахматова 1990: 88, 93, 95].

Первое самостоятельное одностишие, страшного для Ахматовой 1946 года: «До-страдать до огня над могилой», — в комментариях не нуждается, два 1963 года — тоже: «Как жизнь забывчива, как памятлива смерть» и «Я не сойду с ума и даже не умру» [Ахматова 1990: 90, 96]. Одно из них, подобно первому «полторастистишию», связано со смертью жены прежде близкого Ахматовой человека и в ее записной книжке 1963 года разбито надвое; так разбиты многие реальные надписи на памятниках:

«3-его мая умерла Марта Андреевна Голубева  
“Как жизнь забывчива,  
Как памятлива — смерть”».  
[Записные книжки... 1996: 320]

Последнее самостоятельное одностишие (1965) в буквальном смысле говорит об убийстве: «Чьи нас душили кровавые пальцы?..» [Ахматова 1990: 99].

Во время Отечественной войны, в эвакуации, тяжело больная Ахматова (помета — «1 января 1943 (в бреду) / Ташкент») обращается к умершим ленинградцам, точнее, к их глазам в форме безрифменного трехстишия: «Ленинградские голубые, / Три года в небо глядевшие, / Взгляните с неба на нас». Еще одно безрифменное трехстишие, тоже «смертное», сохранилось с 1961 года: «Больничные молитвенные дни / И где-то близко за стеною — море / Серебряное — страшное, как смерть» [Ахматова 1990: 43, 74].

Остальные отдельные трехстишия Ахматовой — недорифмованные, как бывает в «лапидарном слоге», хотя в данном случае мы имеем дело в основном с недописанными текстами или забытыми и вспомнившимися частично. Первый, 1920-х годов, печатаемый М. М. Кралиным под рубрикой «Из неоконченного и “забытого”», открывается строкой точек; упоминаемое бессмертие души предполагает смертность тела: «Ты смертною не можешь сделать душу, / А мудрое согласие с землей / Я никогда и в мыслях не нарушу». Второй текст, ташкентский 1944 года, — вновь о Ленинграде, о мучившихся и, что подразумевается, погибших в нем: «Последнюю и высшую награду — / Мое молчанье — отдаю / Великомученику Ленинграду» [Ахматова 1990: 87, 45]. Характерна и неравностоппность (правда, в «лапидарном слоге» она часто определяется непрофессионализмом анонимных авторов). Третий отрывок, тоже печальный, был написан после 1948 года: «Удивляйтесь, что была печальней / Между молотом и наковальней, / Чем когда-то в юности была...»; четвертый — в 1958-м: «И будешь ты из тех старух, / Что всех переживут, / Теряя зренье, память, слух...» (они-то «переживут», хотя и не на радость себе, а другие умрут) [Ахматова 1990: 90, 92]. Пятый, 1961 года, — четверостишие без второго стиха, видимо, так и не родившегося:

...И теми стихами весь мир озарен  
.....  
А вдруг это только священных имен  
Надгробное в ночи сиянье?..  
[Ахматова 1990: 95]

Надгробное сиянье можно и тремя стихами запечатлеть.

Шестой текст (1962) — снова об убийстве: «Если бы тогда шальная пуля / Легкою тропинкою июля / Увела меня куда-нибудь...» [Ахматова 1990: там же]. Седьмой (1965) — об ужасающемся привидении: «Для суда и для стражи незрима, / В эту залу сегодня войду / Мимо, мимо, до ужаса мимо...» [Ахматова 1990: 99]. Восьмой, тоже 1965 года, внешне подобен пятому и тоже о смерти:

В скорбях, в страстях, под нестерпимым гнетом

.....  
Где смерть стоит за каждым поворотом,  
И гибели достаточно для всех.

[Ахматова 1990: 101]

Последний набросок из трех строк (1960-е) — своего рода «дву-с половиной-стишие» явно несамодостаточного характера, потому и не вызывает никаких ассоциаций с «лапидарным слогом», по внешней форме часто «отрывочным», но по содержанию, наоборот, претендующим на определенность, однозначную исчерпанность «темы»:

От этих антивстреч

Меня бы убережь

Ты мог...

[Ахматова 1990: 106]

Впрочем, и этот набросок драматичен, является как бы эпитафией не сложившимся личным отношениям. У поздней Ахматовой и законченные стихотворения в среднем короче, чем у ранней. М. Л. Гаспаров писал, что здесь краткость «монументальности <...> не вредит, подчеркнутая отрывочность заставляет их казаться осколками монументов» [Гаспаров 1989: 26].

Возможность сочетания в одном тексте, даже в одной фразе лапидарного слога форм стиха и информационной прозы находит соответствие в анонимной «Надгробной надписи Николаю I»:

Да помнит вечно русская земля,  
Как волей божьей к ней была добра природа

18 февраля

1855 года.

[Русская эпиграмма... 1975: 441]

Две последние строки явно не стихотворны (после двух ямбических стихов строка «18 февраля», конечно, не может быть воспринята как 5X, с которым внешне совпадает), но соблюдена общая внешняя, чисто зрительная симметрия: перевод цифр в слова дал бы не такие уж короткие и далеко не равные строки.

Литературная эпитафия по разным причинам могла попасть на реальное надгробие, могла не попасть. М. А. Дмитриев передал Я. К. Гроту «эпитафию Державина самому себе, написанную в прозе, в виде лапидарной надписи:

Здесь лежит Державин,  
который поддерживал правосудие;  
но, подавлен неправдами,  
пал, защищая законы».

Текст чисто лапидарный, однако не попавший не только на памятник, но и на хорошую бумагу: «Автограф находится на обороте просительного письма к поэту, писанного каким-то Яковом Богдановым из Тамбова, от 5 мая 1796 года» [Державин 1870, т. 3: 396]. Нарочито умалчивается, как в эпитафии Эсхила, о поэтических заслугах «чествуемого».

Влияние фигурной записи лапидарного слога, скрадывающей рифму (в том числе неточную *три — пришли*), очевидно в одной из стихотворных вставок державинского «Описания торжества в доме князя Потемкина по случаю взятия Измаила» (1791): «Се подобие матери, се монархиня, окруженная славою, любовью, великолепием!

Все три,  
Казалось, оны божества  
С владычицею душ с небес  
Пришли  
Умножить блески, звуки, радость  
Торжества. <...>»  
[Державин 1868, т. 1: 279]

Здесь и «сбитые» границы строк, и непосредственная смысловая связь стихов и прозы: «все три» — это названные только что в прозе слава, любовь и великолепие.

Ранняя романтическая повесть А. И. Герцена «Легенда» (1835–1836), в основе которой жизнеописание св. Феодоры, заканчивается сценой с мертвым телом юной героини и после отграничивающей черты фигурно записанным текстом, похожим на реальную эпитафию, ибо труднообъяснимым был бы перенос в одном из слов, если бы это был текст чисто литературный. Возможно, это цитата из агиографического источника, но оформленная под лапидарный слог:

...И пишующе тое неточие на хартиях,  
но и в сердцах ваших, прости-  
рахуся к подвигам великим  
и благоугождаху  
богу.  
[Герцен 1954: 106]

В XX в. К. К. Вагинов спародировал подобный лапидарный слог. В его эксцентрическом романе «Бамбочада» (1929–1930) приводится большими буквами эпитафия с лошадиного кладбища. Графические строчки до середины текста равномерно расширяются, затем почти пропорционально сужаются. К «фигурным строфам»

это не имеет отношения, поскольку, за исключением единственной рифмы в начале, вагиновская кобыля эпитафия не содержит никаких признаков принадлежности к стиху:

Верховая  
лошадь кобыла  
гнедая милая служила  
их императорским величе-  
ствам государю императору Ни-  
колаю Павловичу и государыне импе-  
ратрице Александре Федоровне пять лет.  
Пала в 1842 году, сентября 28-го числа. На  
сей лошади его императорское величество госу-  
дарь император Николай Павлович изволил  
14 декабря 1825 года предводительство-  
вать верной гвардией против мятеж-  
ников и несмотря на несколько  
залпов остался по милости  
Божией невредим. Ло-  
шадь также была  
ранена.

[Вагинов 1989: 464]

Нелепость ряда обрывающихся на полуслове строк подчеркивает самоценность внешней симметричной записи для лапидарного слога.

Симметрично расположил длинные и короткие строки своего стихотворения в палиндромах «ЦИРК “РИЦ”...», имитирующего цирковую афишу, С. И. Кирсанов [Кирсанов 1966: 76]. Впрочем, так же оформлен его «гастрономический» перевертень — восьмистрочное сочинение «Кулинар Лео ел ранний лук...», где отдельной строкой (пятой) выделен предлог «в» [Кирсанов 1966: 77]. Т. е. иногда литературный текст, не связанный ни с лапидарным слогом, ни с его дериватами, тоже печатается в симметричной фигурной записи. А. М. Ремизов, по-всякому экспериментировавший (наряду с Андреем Белым и др.) над формой записи прозы, попробовал и симметричную в сказке «Звериное дерево» (1916) [Ремизов 1921: 21]. В разных русских изданиях предисловие О. Уайльда к «Портрету Дориана Грея» печатается то в фигурной записи [Уайльд 1989: 69–70], то в обычной [Уайльд 1990: 21–22].

Распространенность не полностью рифмованных, мнимо отрывочных стихов в лапидарном слоге подтверждается обеими эпитафиями, содержащимися в пушкинском «Евгении Онегине». Относительно самих эпитафий (а не всей строфы) первые стихи в них не зарифмованы: «Смирренный грешник, Дмитрий Ларин», «Владимир Ленской здесь лежит, / Погибший рано смертью смелых», а по сути, и последний стих «Покойся, юноша-поэт!» как бы не зарифмован, ибо предыдущий представляет собой не точный текст эпитафии, а его изложение: «В такой-то год, таких-то лет» [Пушкин 1978: 45, 123]. Правда, элегия Ленского тоже

начинается со стихов, относительно нее самой не зарифмованных. Но это говорит только о том, что культура лирического отрывка по крайней мере в какой-то период развивалась одновременно в лапидарном слоге и литературной поэзии. В качестве реальной эпитафии может быть использована цитата со стихом, вне исходного целого утратившим рифму. «Так, на памятник историку литературы В. Ф. Кеневичу (1831–1879), много лет усердно собиравшему биографические и библиографические сведения о Крылове, оправданно легли строки из басни «Орел и пчела»:

Не отличить ищущих свои работы,  
Но утешаюсь тем, смотря на наши соты,  
Что в них и моего хоть капля меда есть».

[Царькова 1997: 177]

«Изображенная» в поэтическом тексте эпитафия может относительно самой себя не только оказаться недорифмованной, но и дать метрически неправильное сочетание. Т. С. Царькова начала свою статью «И в эпитафии напишут...» так: «Если мы продолжим вынесенную в заглавие цитату из сатиры Некрасова “Новости” (1845), то вспомнится: “Человек // Он был такой, какие ныне редки!” На могильных памятниках так не писали» [Царькова 1997: 172]. Действительно (хотя исследовательница не это имела в виду), Некрасов, разумеется, не считал, что эпитафия будет состоять из сочетания строки 2-стопного хорее («Человек») со строкой 5-стопного ямба. Она условно представляется, по-видимому, прозаической (так в «Евгении Онегине» астрофические письма героев «играют роль» прозы). Но все-таки в надписях, особенно сочинявшихся непрофессионалами, встречалось такое, что в печатную поэзию не попадало. А. М. Ремизов в повести «Пятая язва» (1912), по-видимому, иронически стилизовал безграмотный текст эпитафии, отражающий мнение, что стихи — это просто зарифмованная речь, характерная для данной среды (за исключением «лапидарного» клише, составившего первую строчку):

Под камнем сим  
Лежит купец Иванов Максим,  
Им бы жить да наслаждаться,  
А они изволили скончаться.

[Ремизов 1990(б): 444]

Возможно, косвенное влияние «лапидарного слога» с его макабрической тематикой сказалось на том, что Гайто Газданов в романе «Ночные дороги» (1939–1941) представил стихи, которые читал страстный любитель поэзии Макс (бывший мастер на Обуховском заводе, потом партизан в Сибири, разбитый красными, теперь эмигрант), только двумя строчками, рифмы к которым предполагаются в продолжении: «<...> он читал стихи, закрыв глаза и покачиваясь, с необыкновенным чувством, но так, как их читают обычно актеры, то есть забывая о ритме и подчеркивая только смысловую последовательность. Затем он сказал, что прочтет сейчас самое любимое свое стихотворение; он закрыл глаза, лицо его побледнело, и он начал изменившимся голосом:

К позорной казни присужденный,  
лежит в цепях венгерский граф...»  
[Газданов 1990: 260]

Мещанство любит ужасное, сентиментальное, «возвышенное» и «изящное».

В сценке П. С. Мочалова «Разговор на воронежском кладбище», в которой автор выясняет у кладбищенского сторожа, где находится могила Кольцова, стих допускает большие вольности; то вовсе исчезает рифма, то в 4Я окажется несиллаботонический стих «Но тот, кто душой его знал», а в финале размером выделен холостой стих: «Таких немного, но прощай, / Вот деньги, друг, не забывай, / Поставь свечу — и поминай / За упокой раба Кольцова Алексея» [Мочалов 1953: 91, 92]. При такой тематике влияние лапидарного слога естественно. Хотя бы типологическое соответствие ему можно усмотреть в современном примере — трехстишии А. А. Вознесенского «Некролог» (название в рамке) с казалось бы незарифмованным или внутренне зарифмованным первым стихом: «Покойник был не кролик. / Ему бы чуточку пожить — / некому было б хоронить» [Вознесенский 1984: 133]. Однако при ударении «Некрóлог» это не трехстишие, а четверостишие парной рифмовки: заглавие выступает как первый стих.

Мнимая недорифмованность представлена в тексте иного плана. В той же «Бамбочаде» К. К. Вагинова персонаж рассматривает сделанные посетителями парка надписи на полуколоннах павильона, построенного «знаменитым архитектором» [Вагинов 1989: 461]. Среди прочих стихи с подписью «Ал. Ал.»:

Гваренги милое созданье,  
Классический и строгий облик твой  
Меня пленил невольно, и порой  
Тебя воспеть приходит мне желанье.  
Когда б тебя прославить возмечтал  
Любезник пудренный державинского тона,  
В тебе он увидел обитель муз и Аполлона.  
[Вагинов 1989: 460]

Преобладает 5Я, но первый стих — 4Я, шестой — 6Я, а седьмой — восьмой слиты в одну строку неклассического 7Я (более характерного для лапидарного слога, чем для литературной поэзии), скрадывающего рифму; фактически же это 3Я и 4Я. Запись не «французская» (с отступами, как в классическом вольном ямбе), т. е. смена размеров внешними средствами не упорядочивается, она спонтанна. Модель лапидарного слога очень представительная. Там же моностихи или нечто им подобное: «Внимай, мой друг, как здесь прелестно. 30. VIII. 27», «Прекрасной и сильной. / Прекрасной и сильной» (уступом), «Прощай, мечта, / прощай. 18 июля 29 г.» [Вагинов 1989: 258, 260].

Печатью лапидарного слога отмечена агитационно-пропагандистская по смыслу надпись «Два мира борются: мир новый и мир старый...» на детской продовольственной карточке революционных времен, приводимая А. М. Ремизовым в автобиографическом повествовании «Взвихренная Русь» (датировано

1917–1924 годами). Прославляющая бетонный пьедестал будущего стального пролетарского мира, она написана «недорифмованным» Я6565455 по схеме *АбВбГГд*, т. е. без «закрывающей» рифмы [Ремизов 1990(а): 269]. В том же повествовании трижды воспроизводятся пять надписей-плакатов, последний из которых — явный стих 4Я: «Храните юную свободу!» [Ремизов 1990(а): 87, 88]. Ближе к концу книги, в главе, посвященной кончине А. А. Блока, не без влияния лапидарного слога из прозы выросло двустипхию, или разделенный моностих, или краткий отрезок метрической прозы: «И в решающей час по запылавшим дорогам и бездорожью России через вой и вихрь прозвучали наши два голоса — России —

на новую страдную жизнь  
и на вечную память».  
[Ремизов 1990(а): 387]

В «Голом годе» Б. Пильняка, написанном в 1920 году, фигурирует анархистский лозунг в форме строки дольника: «<...> и уже утром веял над фронтоном флаг:

— Да веет черное знамя свободных!» [Пильняк 1978: 96].

Там же — надпись на могильном камне «неумелыми буквами»: « Я был, кто есть ты, — / Но и ты будешь то, что я есть» [Пильняк 1978: 158]. По форме это «полторастишие» 2 Амф 3 Анап, по смыслу уже весьма нам знакомо.

Бесспорный интерес к лапидарному слогу проявлял А. П. Платонов. В «Чевенгуре» (1926–1929) два «полторастишия»: газетный лозунг «Гони березку в рост, / Иначе съест ее коза Европы» и «непрофессиональная» надпись на могильном кресте «Я живу и плачу, / а она умерла и молчит» — и будто бы переведенный «латинский стих, данный рельефом по колонне:

Вселенная — бегущая женщина;  
Ноги ее вращают землю,  
Тело трепещет в эфире,  
А в глазах начинаются звезды».

[Платонов 1988(б): 132, 372, 151]

Фактически это акцентный стих с некоторой дополнительной ритмизацией. В повести «Впрок» (1932) рассказчик приходит в колхоз «Утро человечества», «прельщенный как хорошим названием, так и добавочным лозунгом на вывеске колхоза, взятым из метрической системы:

«Всем угнетенным народам — на долгие времена». Ясно, что это относилось к колхозной организации жизни и труда» [Платонов 1988(а): 286]. Этому лозунгу вопреки пропуску ударения на икте помогают оставаться в сфере дольниково-го моностиха и особо высокая тематика, и привычная общечеловеческая лексика («на долгие времена»), и — в данном случае — «посвятительский» характер надписи, подключающий этот текст к традиции надписей на памятниках, и большой объем в шесть иктов, как в гекзаметре (пример того, что в маргинальной системе количество стоп или долей может быть важнее различия между силлабо-тоникой и дольником: «массовые» лозунги типа “Народ и партия едины” совпадали

с силлабо-тоническими размерами, платоновский — только с дольником, но к стиху скорее принадлежит он, чем они).

Во времена перестройки Эдмунд Иодковский в фельетоне «Окоротичи» по типу известной «формулы шовинизма» построил другие: «Бей армян, спасай Аллаха», «Тюрок бей, спасай Армению» [Иодковский 1990: 87]. Пародирование — акция эстетическая; повторение «формулы», инверсия вызывают ощущение стихотворности.

Надпись 5Я использована в детской повести Ю. И. Коваля «Шамайка»: «ЧТО НАША ЖИЗНЬ? — написано было над клеткой. — СПЛОШНОЙ УИМБЛДОН!» [Коваль 1990: 90]. Это, конечно, моностих, но для традиции собственно лапидарного слога он по содержанию (спортивному) совершенно не характерен.

Неожиданно оказалось, что при наличии связи с темой церкви может ожить «досиллабическая» рифменная конструкция — уже не как результат неумения, а как сознательное подключение к традиции. После убийства священника Александра Меня один из его последователей опубликовал мемуарную статью, состоящую из разделенных звездочками фрагментов. Последний кратчайший фрагмент — не обычная проза: «Человек такой не умирает, смерть им не обладает» [Ерохин 1990: 17]. Соответствий этой конструкции достаточно в «Русском провинциальном некрополе».

В национальной культуре фактами словесности, а не лапидарного слога становятся переводы образцов последнего с других языков. Приведем примеры разного характера и разных времен.

В 1780 году в «Санкт-петербургском вестнике» (№ 6, с. 38) был напечатан перевод неизвестного автора «Надгробная надпись Венъямина Франклина, кою он сам себе сочинил, будучи типографом в Бостоне»: 11 неметрических, хотя тяготеющих к дольнику и тактовнику, строк длиной от трех до 21 слога, записанных строго симметрично, с отступами, как лапидарная фигурная проза, но не снимающих тем самым условного литературного, даже рискованно юмористического характера надписи. Автор сравнивает свое погребенное тело с переплетом старой книги, но уповает, что «сочинение само не пропало» и «когда-нибудь / Паки в свет покажется / В новом и лучшем издании, / Исправлено и украшено / Сочинителем» [Русская эпиграмма... 1975: 179]; рискованный юмор в том, что речь, очевидно, идет о душе и о боге как «сочинителе» того, что заключалось в «переплете» — теле.

Карамзин в «Письмах русского путешественника» предлагает и оригиналы, и переводы надписей. Одна французская надпись — готическими буквами на колодезе — и особенно ее перевод демонстрируют легкую совместимость прозы и стиха в лапидарных текстах:

L'amour m'a refait	В 1525 году вновь
En 1525 tout-à-fait.	Меня перестроила любовь.
[Карамзин 1983: 330]	

Надпись сделал бывший несчастный влюбленный в благодарность колодезю за то, что попыткой утопиться в нем он завоевал любовь и руку своего предмета. Так что смертная тема присутствует и в мажорной надписи.

В Эрменонвиле, где жил Ж. Ж. Руссо, Карамзин видел много надписей, сделанных покойным хозяином усадьбы, в том числе вырезанное на древнем густом вязе разноклаузульное двустипие (оригинал не приводится): «Под сению его я с милой изъяснился; / Под сению его узнал, что я любим!» [Карамзин 1983: 389]. На жертвеннике был 11-сложный стих «A l'amitié, le baume de la vie», который Карамзин перевел как будто в прозаической форме, но напечатал перевод под оригиналом отдельной строкой, как стих: «Дружбе, бальзаму жизни» [Карамзин 1983: 391]. А надпись на памятнике, воздвигнутом графом Эссексом Бену Джонсону в лондонском Вестминстерском аббатстве, — «O rare Ben Johnson!» — Карамзин переводит опустив имя, чтобы звучал метр (хотя в отдельную строчку надпись не выделяет): «О редкий Джонсон!» Тут же приводится отрывок из «Бури» с надгробия Шекспира (без оригинала) — рифмованное четверостишие бЯ замыкается белым стихом ЗЯ, что, конечно, характерно не для драматургии Шекспира, а для русского лапидарного слога [Карамзин 1983: 467].

В. М. Гаршин в статье «Новая картина Семирадского “Светочи христианства”» (1877) процитировал слова Тацита о заживо сожженных Нероном христианах и далее написал:

«И свет во тьме светит, и тьма не объяла его».

Эти слова вырезаны Семирадским на раме его колоссального произведения» [Гаршин 1984: 344]. Слова на раме выделены и оформлены Гаршиным как моностих заимствованного происхождения (из священного писания). Между тем на этой картине Генрика Семирадского, экспонирующейся в филиале краковского Национального музея — Сукенницах — под названием «Факелы Нерона» (полотно изображает христиан, призванных к столбам для сожжения), надпись сверху и внизу рамы сделана по-латыни без всяких намеков на стих: «Et lux in tenebris lucet / et tenebrae eam non comprehenderunt». Гаршин своей записью превратил соответствующую русскую фразу, совпадающую с 5 Амф, в аналог лапидарного слога, выделенный из его собственной критической прозы, только в ней и функционирующий как моностих.

На постаменте надгробного памятника Янису Райнису (1865–1929) в Риге золотом выведена строка одного из его стихотворений на латышском языке («Lin spēcīgs celos es pret / sauli augšā» — запись уступом), которая получила широкую известность в отнюдь не эквиметрическом русском переводе: «И, сильный, к солнцу я воспряну» [Курпнек 1986: 126]. Поскольку нелатыши понятия не имеют обо всем стихотворении, эта русская строка распространяется печатными изданиями и экскурсоводами, по сути, как моностих. Впрочем, и строка оригинала пришла на памятник из книжной поэзии.

Там же, в Риге, на подножии памятника освободителям Советской Латвии и Риги, открытого Б. К. Пуго в 1985 г., большими буквами по-латышски и по-русски приводились слова «...И вечно будут живы / Ваша честь и слава» с подписью «Оярс Вацietis». Понятно, что это цитата. Но в книге Г. Курпнека [Курпнек 1986: 163] две строчки превращены в одну, отточия — знака цитатности — нет, подписи тоже нет; есть кавычки, но неясно, что это надпись на памятнике. В неатрибутированном

виде строка стала подписью к фотографии монумента на фоне салюта и приблизилась к литературному моностиху.

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что книжное инобытие лапидарного слога и его аналогов тоже достаточно разнообразно и что, не имея понятия о специфических формах лапидарного слога, невозможно адекватно усвоить и некоторые небезынтересные особенности собственно художественной литературы.

## Литература

*Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. / составление и подготовка текста М. М. Кралина. Т. 2. М.: Правда, 1990. 432 с., ил.

*Бахтин В.* Вчера — низзя, сегодня — лязя! Политические лозунги эпохи перестройки // Нева. 1993. № 8. С. 288–292.

*Белый А.* Старый Арбат. Повести. М.: Московский рабочий, 1989. 592 с.

*Вагинов К.* Козлиная песнь. Труды и одни Свистонова. Бамбочада. М.: Художественная литература, 1989. 477 с.

*Васильев К.* Изюминки в тексте. Борисоглеб, 1998. 22 с.

*Васильев К.* «Что брать с берущей в долг души?» Стихотворения. Переводы. Статьи. М.: Совпадение, 2015. 416 с.

*Вишневский К. Д.* Русская метрика XVIII века // Ученые записки Рязанского и Пензенского гос. пед. ин-та. Т. 123: Вопросы литературы XVIII века. Пенза, 1972. С. 129–258.

*Вознесенский А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1984. 496 с.

*Волошин М.* Собр. соч. Т. 2. М.: Эллис Лак, 2004. 768 с.

*Волошин М.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. Paris: Ymca-Press, 1984. 593 с.

*Газданов Г.* Вечер у Клэр. Романы и рассказы. М.: Современник, 1990. 592 с.

*Гаршин В. М.* Сочинения: Рассказы. Очерки. Статьи. Письма. М.: Советская Россия, 1984. 432 с.

*Гаспаров М. Л.* Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 26–28.

*Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 106.

*Гоголь Н. В.* Сочинения: В 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1973. 544 с.

*Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. Т. 3. М.: Художественная литература, 1991. 432 с.

*Державин.* Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота. 2-е академич. изд. <В 7 т.>. СПб., 1868–1878. Т. 1. XXXVIII, [2]. 543 с. Т. 3. XVI. [2], 642 с.

*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 8. Л.: Наука, 1973. 512 с.

*Ерохин В.* Об отце Александре // Литературное обозрение. 1990. № 11. С. 16–17.

Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966). М.; Torino: Einaudi, 1996. 873 с.

*Иодковский Э.* Окоротичи. Полемиические записки о журнальной почте // Юность. 1990. № 2. С. 86–88.

*Карамзин Н. М.* Письма русского путешественника. М.: Советская Россия, 1983. 511 с.

- Кирсанов С.* Поэзия и палиндромон // Наука и жизнь. 1966. №7. С. 75–77.
- Коваль Ю. Шамайка.* Повесть. М.: Детская литература, 1990. 125 с.
- Конюхова Л. Н.* Формально-содержательные модификации моностиха в русской литературе XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М.: МГУ, 2009. 16 с.
- Кормилов С. И.* Маргинальные системы русского стихосложения. М.: МГУ, филологический факультет, 1995. 160 с.
- Кормилов С. И.* Метрика и рифмовка волошинских надписей к акварелям // Творчество Максимилиана Волошина: Семантика. Поэтика. Контекст. М.: Азбуковник, 2009. С. 20–40.
- Кормилов С.* Российский лапидарный слог (Маргинальные метро-ритмические формы) // Вопросы литературы. 1991. №11–12. С. 182–205.
- Кузьмин Д. В.* История русского моностиха: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2005. 24 с.
- Курпник Г.* Рига. Мозаика в ритмах времен. Рига: Авотс, 1986. 356 с., ил.
- Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. [3 с.], 1198 стлб.
- Молодая поэзия 89: Стихи. Статьи. Тексты. М.: Советский писатель, 1989. 512 с.
- Некрасов Н. А.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Правда, 1979. 416 с.
- Павел Степанович Мочалов. Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. Современники о П. С. Мочалове. М.: Искусство, 1953. 438 с.
- Петербургский некрополь: В 4 т. СПб., 1912–1913. [3], 715 с.; [6], 727 с.; [6], 649 с.; [6], 748 с.
- Пильняк Б.* Избранные произведения. Л.: Художественная литература, 1978. 704 с.
- Платонов А.* Котлован. Избранная проза. М.: Книжная палата, 1988(а).
- Платонов А.* Чевенгур. Роман. М.: Художественная литература, 1988(б). 423 с.
- Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. V. Л.: Наука, 1978. 528 с.
- Ремизов А.* В розовом блеске. Автобиографическое повествование. Роман. М.: Современник, 1990(а). 750 с.
- Ремизов А. Ё.* Заяшние сказки тибетские. Чита, 1921. С.21.
- Ремизов А. М.* Повести и рассказы. М.: Художественная литература, 1990(б). 464 с.
- Русская стихотворная эпитафия. СПб.: Академический проект, 1998. 720 с.
- Русская эпитафия второй половины XVII — начала XX в. Л.: Советский писатель, 1975. 968 с.
- Русский провинциальный некрополь. Т. 1. М., 1914. [X], 1008 с.
- Топоров В. Н.* «Бедная Лиза» Карамзина. Опыт прочтения. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1995. 512 с.
- Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 576 с.
- Хемницер И. И.* Полн. собр. стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1963. 382 с.
- Уайльд О.* Избранное. М.: Правда, 1989. 562 с.
- Уайльд О.* Избранное. Свердловск: Изд-во Уральского ун-та, 1990. 448 с.
- Царькова Т.* «И в эпитафии напишут...» // Звезда. 1997. №10. С. 172–182.

**S. I. Kormilov**

*M. V. Lomonosov Moscow State University*

*(Moscow, Russia)*

*profkormilov@mail.ru*

**LITERARY USE OF METRICAL AND RHYTHMICAL FORMS  
OF LAPIDARIAN STYLE GRAVESTONE WRITINGS  
AND THEIR SOCIAL-CULTURAL ANALOGUES**

Verse and verse-like writings on gravestones are normally short and often employ forms not very widely spread in traditional literary verse: monostich (verse consisting of a single line), two uneven verse with no rhyme (as if a line and a half), two lines with no rhyme and with uneven clausulae (as if half of a four-line stanza), three- and four-line stanzas not fully rhymed, prose, where text is written to look as a picture. The shortest of these forms are used also in slogans, on posters, billboards. Non-characteristic of regular literature they are still reflected in it and sometimes influence it. In this article we describe the interaction of these non-literary and regular literary forms, present in the works of poets and prose writers of XVIII–XX centuries including G.R. Derzhavin, I.I. Hemnitser, N.M. Karamzin, A.S. Pushkin, N.V. Gogol P.S. Mochalov, A.I. Gertsen, N.A. Nekrasov, F.M. Dostoevsky, V.M. Garshin, A.M. Remizov, Andrey Bely, M.A. Voloshin, N.S. Gumilev, A.A. Akhmatova (as Gasparov puts it, in later Akhmatova's verse shortness "doesn't harm its monument-like stature, their fragmentary character makes them look as monument fragments"), B.A. Pilnyak, K.K. Vaginov, A.P. Platonov, G.I. Gazdanov, Yu.I. Koval, A.A. Voznesensky, K.V. Vasilyev. Special attention is paid to the real gravestone writings and literary epitaphs, popular in XVIII and less in XIX epitaphs-satires, which being opposite to tragic and full of praise real epitaphs "used the notion of 'dead' for spiritually dumb persons" (S.D. Krzhizhanovsky). It is shown that metrical and rhythmical structure of literary epitaphs is not as free and varied as the structure of real epitaphs normally produced by non-professionals.

*Key words:* monostich, line and hemistich, couplets with uneven clausulae, prose formed to look as a picture.

**References**

Akhmatova A. *Sochineniya* [Collected writings]: In 2 v. Compiled and prepared for publication M.M. Kralina. V. 2. M.: Pravda, 1990. 432 p.

Bahtin V. Vchera — nizzya, segodnya — lzya! Politicheskie lozungi epohi perestrojki [Yesterday — Forbidden, Today — Possible! Political Slogans of Perestrojka Epoch]. *Neva*. 1993. No. 8. Pp. 288–292.

Belyiy A. *Staryiy Arbat. Povesti* [Old Arbat. Stories]. M.: Moskovskiy rabochiy, 1989. 592 p.

Vaginov K. *Kozlinaya pesn. Trudyi i odni Svistonova. Bambochada* [Goat song. Days and Labours of Svistonov. Bambochada]. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1989. 477 p.

- Vasilev K. *Izyuminki v tekste* [Zest in the Text]. Borisogleb, 1998. 22 p.
- Vasilev K. «*Chto brat s beruschey v dolg dushi?*» *Stihotvoreniya. Perevodyi. Stati* [What could be taken from the soul which itself borrows? Poems. Translations. Essays]. M.: Sovpadenie, 2015. 416 p.
- Vishnevskiy K. D. *Russkaya metrika XVIII veka* [Russian metrics of the XVIII century]. *Uchenyie zapiski Ryazanskogo i Penzenskogo gos. ped. in-ta* [Proceedings of the Ryazansky Pedagogical Institute]. V. 123: *Voprosyi literaturyi XVIII veka* [On the XVIII century literature]. Penza, 1972. Pp. 129–258.
- Voznesenskiy A. *Sobr. Soch* [Collected Writings].: In 3 v. V. 3. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1984. 496 p.
- Voloshin M. *Sobr. Soch* [Collected Writings]. T. 2. M.: Ellis Lak, 2004. 768 p.
- Voloshin M. *Stihotvoreniya i poemy* [Poems]: In 2 v. V. 2. Paris: Ymca-Press, 1984. 593 p.
- Gazdanov G. *Večer u Kler. Romanyi i rasskazyi* [Evening at Kler's]. M.: Sovremennik, 1990. 592 p.
- Garshin V.M. *Sochineniya: Rasskazyi. Ocherki. Stati. Pisma* [Collected Writings: Stories, Essays, Letters]. M.: Sovetskaya Rossiya, 1984. 432 p.
- Gasparov M.L. *Stih Ahmatovoy: chetyre ego etapa* [Akhmatova's Verse: It's Four Stages]. *Literaturnoe obozrenie* [Literary Review]. 1989. No. 5. P. 26–28.
- Gertsen A.I. *Sobr. soch.* [Collected Writings]: In 30 v. V.I. M.: Izd-vo AN SSSR, 1954. P. 106.
- Gogol N. V. *Sochineniya* [Collected Writings]: In 3 v. V.3. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1973. 544 p.
- Gumilev N. *Sochineniya* [Collected Writings]: V 3 t. T. 3. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1991. 432 p.
- Derzhavin. *Sochineniya s ob'yasnitelnyimi primechaniyami Ya. Grota* [Collected Writings with Commentary and Explanations by Ya.Grot]. 2nd academic edition. <In 7 v.>. SPb., 1868–1878. V. 1. XXXVIII, [2], 543 p. V. 3. XVI, [2], 642 p.
- Dostoevskiy F.M. *Poln. sobr. Soch* [Complete Writings].: In 30 v. V. 8. L.: Nauka, 1973. 512 p.
- Erohin V. *Ob ottse Aleksandre* [Father Alexander]. *Literaturnoe obozrenie* [Literary Review]. 1990. N 11. Pp. 16–17.
- Zapisnyie knizhki Annyi Ahmatovoy (1958–1966)* [Anna Akhmatova's Remark Books]. M.; Torino: Einaudi, 1996. 873 p.
- Iodkovskiy E. *Okorotichi. Polemicheskie zapiski o zhurnalnoy pochte* [Shortened notes. Polemic remarks on letters to a magazine]. *Yunost* [Youth]. 1990. N 2. P. 86–88.
- Karamzin N.M. *Pisma russkogo puteshestvennika* [Letters of a Russian Traveller]. M.: Sovetskaya Rossiya, 1983. 511 p.
- Kirsanov S. *Poeziya i palindromon* [Poetry and Palindrome]. *Nauka i zhizn.* 1966. No. 7. Pp. 75–77.
- Koval Yu. *Shamayka. Povest* [Shamayka. A Story]. M.: Detskaya literatura, 1990. 125 p.

Konyuhova L. N. *Formalno-soderzhatelnyie modifikatsii monostiha v russkoy literature XX veka* [Formal and Semantic types of monostich in Russian Literature of the XX century]: PhD Thesis. M.: MGU, 2009.

Kormilov S. I. *Marginalnyie sistemyi russkogo stihoslozheniya* [Marginal Systems of Russian Versification]. M.: MGU, filologicheskii fakultet, 1995. Pp. 182–205.

Kormilov S. I. *Metrika i rifmovka voloshinskih nadpisey k akvarelyam* [Meter and Rhyme of Voloshin's Writings on his Watercolours]. *Tvorchestvo Maksimiliana Voloshina. Semantika. Poetika. Kontekst* [Writings of Maximilian Voloshin. Semantics. Poetics. Context]. M.: Azbukovnik, 2009. Pp. 20–40.

Kormilov S. *Rossiyskiy lapidarnyy slog (Marginalnyie metro-ritmicheskie formy)* [Russian Lapidarian style (Marginal Merico-Rhythmical Forms)]. *Voprosy literatury* [On Literature]. 1991. No. 11–12. Pp. 182–205.

Kuzmin D. V. *Istoriya russkogo monostiha* [The History of Russian Monostich]: PhD Thesis. Samara, 2005. 24 p.

Kurpnek G. *Riga. Mozaika v ritmah vremen* [Riga. Mosaic in the Rhythm of Time]. Riga: Avots, 1986. 356 p.

*Literaturnaya entsiklopediya. Slovar literaturnykh terminov* [Literary Encyclopedia. A Dictionary of Literary Terms]: In 2 v. V. 2. M.; L.: Izd-vo L. D. Frenkel, 1925. 1198 p.

*Molodaya poeziya 89: Stihi. Stati. Teksty* [Poetry of the Young. 1989. Poems. Essays. Texts]. M.: Sovetskiy pisatel, 1989. 512 p.

Nekrasov N. A. *Sobraniye sochineniy* [Collected Writings]. In 4 vol. V.2. M.: Pravda, 1979. 416 p.

*Pavel Stepanovich Mochalov. Zametki o teatre, pisma, stihi, pesyi. Sovremenniki o P. S. Mochalove* [Pavel Ivanovich Mochalov. Essays on Theatre, Letters, Poems, Drama. Contemporaries about P. S. Mochalov]. M.: Iskusstvo, 1953. 438 p.

*Peterburgskiy nekropol* [Peterburg Nekropolis]: V 4 t. SPb., 1912–1913. [3], 715 s.; [6], 727 s.; [6], 649 s.; [6], 748 p.

Pilnyak B. *Izbrannyye proizvedeniya* [Selected Writings]. L.: Hudozhestvennaya literatura, 1978. 704 p.

Platonov A. Kotlovan. *Izbrannaya proza*. M.: Knizhnaya palata [The Foundation Pit. Selected Prose], 1988(a).

Platonov A. *Chevengur. Roman* [Chevengur. A Novel]. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1988(b). 423 p.

Pushkin A. S. *Poln. sobr. soch.* [Complete Writings]: V 10 t. T. V. L.: Nauka, 1978. 528 p.

Remizov A. *V rozovom bleske. Avtobiograficheskoe povestvovanie. Roman* [In a Pink Light. A Novel]. M.: Sovremennik, 1990(a). 750 p.

Remizov A. Yo. *Zayashnyie skazki tibetskie* [Tibetan Hare Tales]. Chita, 1921. P.21.

Remizov A. M. *Povesti i rasskazy* [Novels and Stories]. M.: Hudozhestvennaya literatura, 1990(b).

*Russkaya stihotvornaya epitafiya* [Russian Verse Epitaph]. SPb.: Akademicheskii proekt, 1998. 720 p.

*Russkaya epigramma vtoroy poloviny XVII — nachala XX* [Russian Epigram of the second half of the XVII- beginning of the XXth century]. V. L.: Sovetskiy pisatel, 1975. 968 p.

*Russkiy provintsialnyiy nekropol* [Russian Provincial Necropolis]. V. 1. M., 1914. [X], 1008 p.

Toporov V. N. «*Bednaya Liza*» Karamzina. *Opyit prochteniya* [“Poor Liza” by Karamzin. Interpretation]. M.: Rossiyskiy gosudarstvennyiy gumanitarniy universitet, 1995. 512 p.

Tyinyanov Yu. N. *Poetika. Istoriya literaturyi. Kino* [Poetics. Literature. Cinema]. M.: Nauka, 1977. 576 p.

Hemnitser I. I. *Poln. sobr. stihotvoreniy* [Complete Poems]. M.; L.: Sovetskiy pisatel, 1963. 382 p.

Wild O. *Izbrannoe* [Selected Writings]. M.: Pravda, 1989. 562 p.

Wild O. *Izbrannoe* [Selected Writings]. Sverdlovsk: Izd-vo Uralskogo un-ta, 1990. 448 p.

Tsarkova T. «I v epitafii napishut...» [And in the epitaph they would write...]. *Zvezda*. 1997. No. 10. Pp. 172–182.

**Е. В. Казарцев**

*Национальный исследовательский университет  
«Высшая школа экономики» — Санкт-Петербург  
(Россия, Санкт-Петербург)  
kazar@list.ru*

**СТИХОПОДОБНЫЕ ФРАГМЕНТЫ ПРОЗЫ  
А. С. ПУШКИНА, А. К. ТОЛСТОГО, Ф. К. СОЛОГУБА  
И Б. Л. ПАСТЕРНАКА В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ РУССКОГО СТИХА\***

Проблема взаимодействия стиха и прозы является одной из центральных в отечественном стиховедении. Сложилась определенная традиция противопоставлять ритм стиха и прозы и рассматривать ритмику прозы как нейтральный языковой фон для изучения стиха. Тем не менее, многие специалисты замечали существенную разницу между «чистой» прозой и прозой, написанной поэтом. Настоящее исследование посвящено проблеме влияния стихотворного ритма на прозу русских поэтов: А. С. Пушкина, А. К. Толстого, Ф. К. Сологуба и Б. Л. Пастернака. Главная задача этой работы — испытание гипотезы о том, что стихотворная практика поэта обнаруживает себя в ритмике его прозы даже тогда, когда поэт создает совершенно обычный (не ритмизованный) прозаический текст. Исследование выполнено, в основном, с помощью количественных методов на материале так называемых стихоподобных фрагментов прозы, которые принято называть “случайными” ямбами. Полученные результаты позволяют наблюдать отражение ритмики стиха в таких прозаических фрагментах. Есть основание считать, что ритмика прозы поэта реагирует на эволюционные изменения русского стиха.

*Ключевые слова:* случайные ямбы, бессознательные творческие процессы, проза поэта, А. С. Пушкин, А. К. Толстой, Ф. К. Сологуб, Б. Л. Пастернак.

Взаимодействие прозы и стиха интересовало многих специалистов, в разное время к этой проблеме обращались такие учёные как Р. О. Якобсон, М. Л. Гаспаров, В. Е. Холшевников, Ю. Б. Орлицкий, М. А. Краснопёрова и др. Её изучение

---

\* Исследование поддержано грантом РГНФ 15–04–00331, а также программой «Научный фонд» Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» в 2017 г.

с использованием точной методики началось в 1920-е годы. Тогда Г. А. Шенгели в трактате «О русском стихе» впервые осуществил статистический анализ ритмики русской прозы, исследуя частоты распределения ритмических слов, так называемые ритмические словари. На основании своих наблюдений он пришёл к выводу о том, что в ритмическом отношении проза выступает как цельное языковое единство [Шенгели 1923: 22].

В дальнейшем в русском стиховедении сложились традиции противопоставлять язык прозы и поэзии. Ритм прозы принято было считать однородным, нейтральным языковым фоном по отношению к стиху. Тем не менее, учёные неоднократно наблюдали отличие ритмики прозы «чистых» прозаиков от прозы поэтов.

Наше исследование позволяет по-новому взглянуть на то, как влияет ритмика стиха на прозу поэта. Образцы прозы, отобранной нами для исследования, соответствуют четырем ключевым этапам эволюции русского ямба: начало 1830-х гг. (период зрелого творчества А. С. Пушкина), вторая половина XIX в., затем рубеж XIX и XX вв. и, наконец, середина XX в. Причём к исследованию привлекалась только такая проза, которая была написана без какой бы то ни было установки на ритмизацию: «Повести Белкина» А. С. Пушкина (1830 г.), «Князь Серебряный» А. К. Толстого (1863 г.), «Мелкий бес» Ф. К. Сологуба (1892–1902 гг.) и «Доктор Живаго» Б. Л. Пастернака (1945–1955 гг.).

Из этих произведений были выбраны так называемые случайные ямбы, синтагматически цельные фрагменты прозы, которые соответствуют слогаударным конфигурациям русского 4-стопника<sup>1</sup>. Например: *Ямщик, который вёз его* (Пушкин); *они пришли к началу службы* (Пастернак), а также строки содержащие пропуски ударения на условных иктах: *принадлежал соседней церкви* (Пастернак); *все четверо пустились в путь* (А. Толстой); *Варвара бегала по кухне* (Слогуб); *напоминала государя* (Пастернак); *и радостно захохотал* (Сологуб). В текстах встретились также сочетания «ямбических» строк, такие как например: *известная особа скоро // должна вступить в законный брак* (Пушкин).

Предполагается, что данные отрезки создают микроситуацию стиха, в которой поэт, несмотря на то, что он пишет прозу, может проявить себя, именно, как поэт. То есть, просодическая структура таких фрагментов может испытывать влияние стихотворного ритма.

Мы проанализировали ритмику этих строк и на основании данных по каждому тексту построили профили ударности случайных ямбов, т. е. рассчитали частоты распределения ударений на условных иктах. Затем было проведено сравнение полученных результатов по прозе с реальным стихом, а также с языковыми моделями, построенными по ритмическим словарям этих текстов<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В русском стиховедении сформировалась определенная традиция изучения «случайных ямбов», см. работы В. Е. Холшевникова [Холшевников 1985], М. А. Красноперовой [Красноперова 1996], Ю. Б. Орлицкого [Орлицкий 2002] и нашу статью [Казарцев 1998].

<sup>2</sup> Языковая модель (теоретический ямб) — это вероятностно-статистическая модель размера, разработанная А. Н. Колмогоровым для изучения стиха. Она показывает, каким было бы распределение ритмических структур в стихе, если бы поэт писал стих так же, как прозаик прозу,

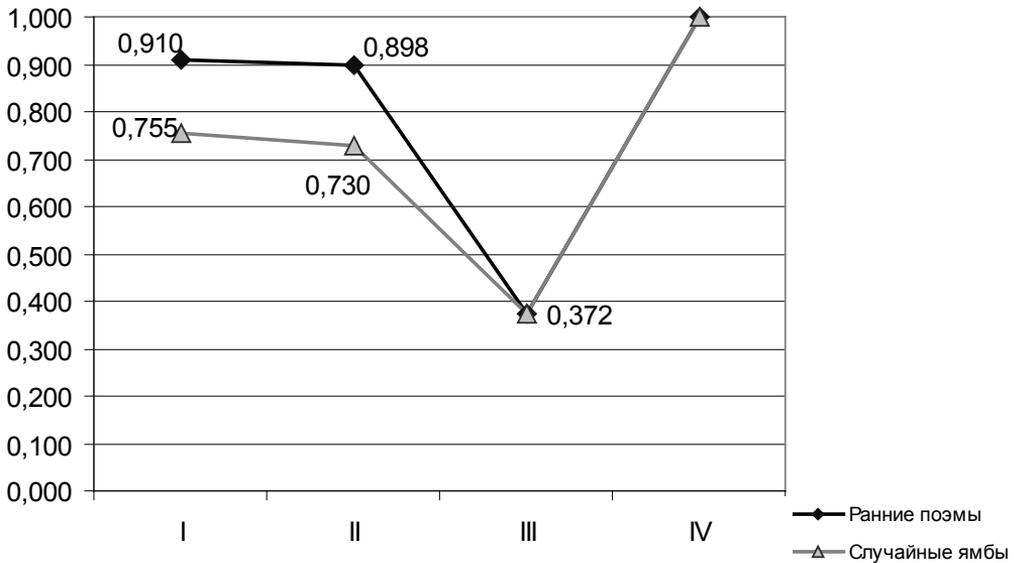


Рис. 1. Профили ударности стиха и случайных ямбов А. С. Пушкина

Результаты анализа поддерживают гипотезу о том, что поэтический опыт скажется на ритмике таких стихоподобных отрезков прозы. Так, например, есть основания считать, что в случайных ямбах Пушкина отражается ритмика его ранних 4-стопников, где отчётливо видна тенденция, приведшая к возникновению закона регрессивной акцентной диссимиляции (ЗРАД). И хотя действие ЗРАД в это время ещё не было достаточно выраженным, в стихе уже заметно усиление ударности второго икта по сравнению с первым: их показатели практически выравниваются<sup>3</sup>. То же самое происходит и в прозе, т. е. в ритмике случайных ямбов Пушкина<sup>4</sup>. На рисунке 1 видно, что графики профилей ударности его ранних поэм и его стихоподобных фрагментов в прозе сходны, их линии почти параллельны в первой части диаграммы и полностью совпадают во второй:

Напротив, в прозе А. К. Толстого и Ф. Сологуба наблюдается тенденция к «прозаизации» ритмики 4-стопного ямба конца XIX — начала XX вв. Эта тенденция, которую называли также «архаизацией» ямба, как бы возвращает стих в допушкинскую эпоху: уменьшается ударность второго сильного места и повышается ударность нечётных иктов, первого и третьего. Соответственно вместо резко альтернирующего профиля ударности появляется профиль сглаженного или рамочного типа.

Профиль ударности стихоподобных фрагментов у А. К. Толстого и Ф. К. Сологуба имеет рамочный характер, напоминающий архаичный ритм русских

но соблюдал при этом определённый размер. Нами были рассчитаны четыре языковые модели по ритмическим словарям четырех выше названных произведений.

<sup>3</sup> Как известно, дальнейшее повышение ударности второго икта и понижение ударности первого в пушкинское время приведет к появлению выраженной альтернации в русском ямбе.

<sup>4</sup> См. также посвященную этому вопросу статью Е. В. Казарцева [Kazartsev 2015].

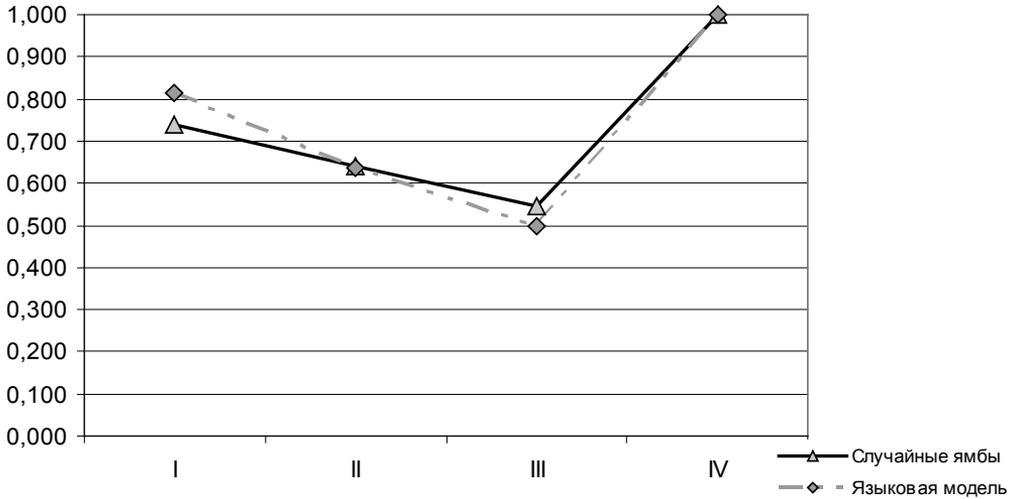


Рис. 2. Профили ударности случайных ямбов А. К. Толстого на фоне языковой модели

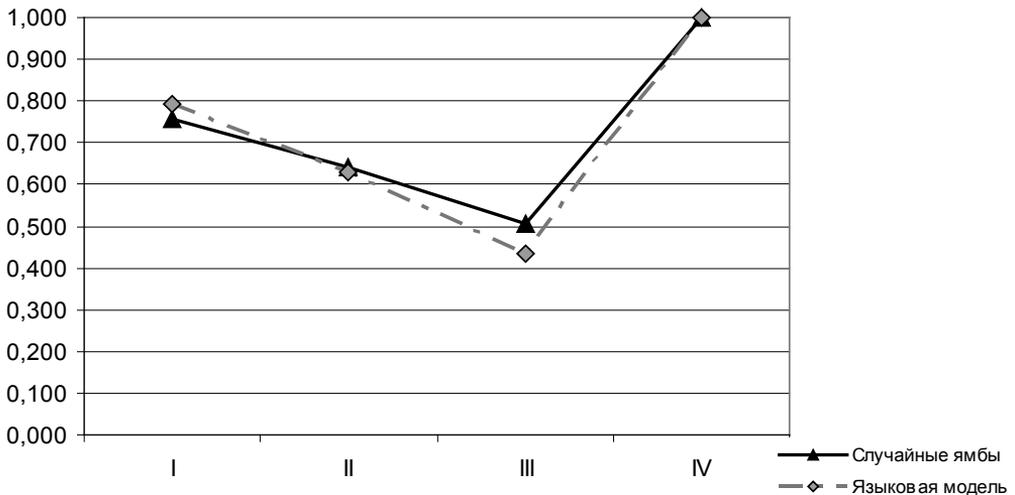


Рис. 3. Профили ударности случайных ямбов Ф. К. Сологуба на фоне языковой модели

4-стопников XVIII столетия. Такая ритмика очень близка языковой: профили ударности случайных ямбов обнаруживают соответствие показателям вероятностно-статистической языковой модели размера (см. рис. 2 и табл. 1).

Из таблицы 1 видно, что ритмика стиха и случайных ямбов Сологуба обнаруживает близость по всем иктам, кроме второго. Действительно, частота ударений на первом икте полностью совпадает — 75,5%, на третьем икте в стихе она составляет 42,3% (позже 46,1%), а в стихоподобных фрагментах 50,5%. То же можно сказать и о языковой модели, рассчитанной по прозе этого автора. Данная модель практически предсказывает то распределение ударений на нечётных иктах,

**А. К. Толстой и Ф. К. Сологуб:  
профили ударности стиха, случайных ямбов и языковых моделей**

	Автор	I	II	III	IV
СТИХ <sup>5</sup>	А. К. Толстой	0,870	0,984	0,373	1,000
	Ф. Сологуб (до 1900)	0,755	0,987	0,423	1,000
	Ф. Сологуб (после 1900)	0,796	0,966	0,461	1,000
Случайные ямбы	А. К. Толстой	0,740	0,640	0,545	1,000
	Ф. Сологуб	0,755	0,640	0,505	1,000
Модели	А. К. Толстой	0,816	0,636	0,499	1,000
	Ф. Сологуб	0,792	0,628	0,435	1,000

которое имеет место в его стихах, особенно после 1900 г. Значит, вполне вероятно, что языковой ритм оказывал влияние на определенные сегменты стихотворных строк, т. е. шёл процесс «прозаизации».

Тем не менее, в отличие от модели и от случайных ямбов, в реальном стихе Сологуб сохраняет высокую ударность второго икта, несколько снижая её в более поздних произведениях. Сравнивая 4-стопники Сологуба до 1900 г. и после, К. Ф. Тарановский отмечал развитие тенденции к архаизации ритмики стиха у этого поэта [Тарановский 2010 (b): 370].

Графики 2, 3 и таблица 1 показывают также, что профили ударности случайных ямбов А. К. Толстого и Ф. К. Сологуба чрезвычайно близки, и даже почти совпадают, что, очевидно, говорит о наличии у этих авторов общей тенденции. Но какова её природа? Вероятнее всего, данная тенденция обусловлена влиянием языкового ритма, ведь профили ударности близки к модельным показателям. К тому же анализ стиха Сологуба показывает, что данная тенденция имеет связь с процессом прозаизации стиха. Однако известно, что в 4-стопниках А. К. Толстого никакой прозаизации ещё не было (см. табл. 1). Значит, присутствие исследуемой тенденции в случайных ямбах у этого поэта опережает её проявление в реальном стихе<sup>6</sup>.

По-видимому, наблюдаемое несоответствие в стихе и прозе А. К. Толстого объясняется тем, что в сознании поэта ритмическая структура ямба могла измениться раньше, чем в поэтической практике. По всей видимости, прозаизация/архаизация в случайных ямбах А. К. Толстого и Ф. К. Сологуба,<sup>7</sup> является отражением внутренней, возможно, только зарождающейся, поэтической тенденции, которая ещё не освоена или не вполне освоена стихом. Данное предположение приводит нас

<sup>5</sup> Используются данные по стиху, полученные К. Ф. Тарановским [Тарановский 2010 (a): табл. III; 2010 (b): 370].

<sup>6</sup> По данным Тарановского определённая архаизация (прозаизация) в послепушкинскую эпоху наблюдается только у Ф. Тютчева. Однако такое положение в это время следует считать исключительным [Тарановский 2010 (a): табл. III].

<sup>7</sup> Явная архаизация ритма на рубеже веков встречается, по-видимому, только у В. Брюсова [Тарановский 2010 (b): 372]. Можно даже предположить, что ритмика стихоподобных отрезков в прозе Сологуба могла в какой-то мере испытать влияние стиха Брюсова.

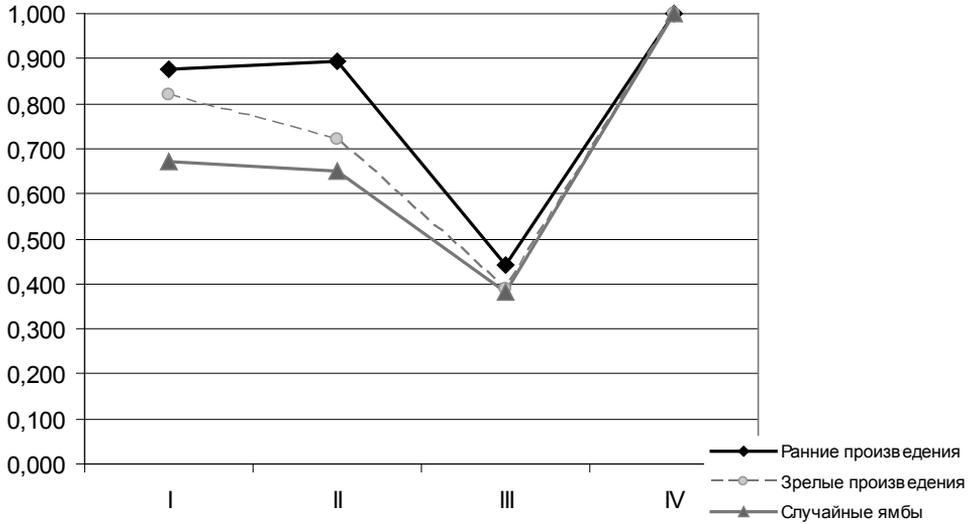


Рис. 4. Профили ударности стиха и случайных ямбов Б. Л. Пастернака

к мысли о том, что ритм прозы поэта, вероятно, не только подчиняется законам стиха, но и способен предвосхищать их появление.

Проведенное исследование позволяет также выдвинуть предположение, что воздействие стихотворных законов может сказываться в прозе поэта даже тогда, когда в реальном стихе они уже ослабли или же их действие подавляется. Например, в случайных 4-стопниках из романа «Доктор Живаго» обнаруживается «пушкинская» тенденция к регрессивной акцентной диссимиляции, которая присутствует в стихе раннего Пастернака, но в зрелый период, близкий ко времени создания романа, поэт уже не допускает её в своих стихах (см. рис. 4 и табл. 2).

Таблица 2

**А. С. Пушкин и Б. Л. Пастернак:  
профили ударности стиха и случайных ямбов на фоне языковых моделей**

	Автор	I	II	III	IV
СТИХ <sup>8</sup>	Б. Л. Пастернак (1914–1917)	0,875	0,895	0,440	1,000
	Б. Л. Пастернак (1941–1944)	0,820	0,720	0,390	1,000
	А. С. Пушкин (ранние поэмы)	0,910	0,898	0,372	1,000
Случайные ямбы	А. С. Пушкин	0,755	0,730	0,372	1,000
	Б. Л. Пастернак	0,670	0,650	0,380	1,000
Модели	А. С. Пушкин	0,793	0,612	0,438	1,000
	Б. Л. Пастернак	0,766	0,612	0,417	1,000

На рисунке 4 отчётливо видна близость ритмической структуры ранних 4-стопников Пастернака и его случайных ямбов, что может свидетельствовать о влиянии стиха на прозу: действительно, соответствующие графики профилей ударности

<sup>8</sup> Используются данные по стиху, полученные М. Л. Гаспаровым [Гаспаров 1974: 89].

имеют одинаковое строение, они почти параллельны в первой части рисунка и практически совпадают со второй.

Однако исследуемые здесь образцы стихоподобных фрагментов относятся к зрелому периоду творчества Пастернака, когда в реальном стихе поэта альтернатива, присутствующая в его ранних произведениях, уже полностью исчезла (см. рис. 4). Несмотря на это соответствующая тенденция могла подспудно присутствовать в его сознании. Возможно, что в реальном стихе Пастернак старался её заглушить, но в прозе, в микроситуации ямба, она бессознательно проявлялась.

Мы уже сказали, что данная тенденция близка ритмике пушкинских случайных ямбов. Однако, эта близость, по-видимому, обусловлена не прямым влиянием прозы Пушкина и даже не тем, что оба автора, Пушкин и Пастернак, вероятно, использовали сходный языковой резерв ритмики — языковые модели, построенные по их прозе, чрезвычайно похожи (см. табл. 2). Скорее всего, наблюдаемая тенденция в прозаических фрагментах Пастернака вызвана влиянием его собственного стиха (раннего периода творчества).

Однако следует сказать, что та альтернатива, которая имела место в ранних стихотворениях поэта, была сродни пушкинскому ямбу. Действительно, если сравнить ранний стих Пушкина и Пастернака, то близость их структуры очевидна (ср. рис. 1 и рис. 4, см. также табл. 2). Особенно ярко она проявляется в степени ударности второго икта (чрезвычайно важный показатель): у Пушкина этот икт ударен в 89,8 % стихов, здесь 89,5 % ударений.

Очевидно, наблюдается определенное типологическое родство ритмической структуры в исследуемых ямбах: их ритмика в ранних сочинениях Пастернака соответствует ранним произведениям Пушкина. Надо сказать, что такое родство могло возникнуть и без влияния одного поэта на другого. Оно может быть детерминировано сходными условиями стихосложения, в которых оказался тот или иной поэт на ранних стадиях своего творческого пути.

Если же предположить, что в данном случае всё-таки имело место влияние стиха Пушкина, то получается, что в случайных ямбах Пастернака мы, действительно, имеем дело с «пушкинской» ритмической доминантой. Однако, по-видимому, влияние шло не прямо, а через стих самого Пастернака.

В любом случае, анализируя ритмику случайных ямбов в романе «Доктор Живаго», мы, очевидно, обнаруживаем влиянием стихового опыта на прозу поэта: инерция ритма 4-стопника, по тем или иным причинам сформировавшаяся в поэзии раннего Пастернака, по-видимому, сохранялась в сознании автора и в зрелый период творчества, тогда, когда она проявилась в стихоподобных фрагментах его романа.

Таким образом, проведенное исследование показывает, что в прозе поэта наблюдается отражение ритмических тенденций и законов формирования стиха, причём даже тогда, когда действие этих тенденций и законов в реальном стихе только намечается или уже прекращается. Всё сказанное здесь позволяет считать ритмику прозы поэта весьма серьёзным инструментом, который можно использовать при изучении эволюции стихотворного ритма, а также для анализа бессознательных процессов и скрытых механизмов стихосложения.

## Литература

Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: «Наука», 1974. 487 с.

Казарцев Е.В. Ритмика «случайных» четырехстопных ямбов в прозе поэта // Вестник СПбГУ. Серия 2: История, языкознание, литературоведение, выпуск 1 (№2), 1998. С. 53–61.

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 Honor of Barry Scherr. Edit. J. Kopper & M. Wachtel.* Columbus : Slavica, 2015. pp. 55–65.

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

Орлицкий Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М.: Издательский центр РГГУ, 2002. 681 с.

Тарановский К.Ф. Русские двусложные размеры // К.Ф. Тарановский Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. М.: Языки славянской культуры, 2010 (а). С. 13–363.<sup>9</sup>

Тарановский К.Ф. Русский четырёхстопный ямб двух первых десятилетий XX века // К.Ф. Тарановский, Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. М.: Языки славянской культуры, 2010 (b). С. 367–397.<sup>10</sup>

Холшевников В.Е. Случайные четырехстопные ямбы в русской прозе // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М., 1985. С. 134–143.

Шенгели Г.А. Трактат о русском стихе. Органическая метрика. М.-Пг.: Гос. изд-во, 1923. 184 с.

**E. V. Kazartsev**

*National Research University “Higher School of Economics” in St. Petersburg  
(Russia, St. Petersburg)*

*kazar@list.ru*

### **THE VERSE-SIMILAR FRAGMENTS IN THE PROSE OF A. S. PUSHKIN, A. K. TOLSTOY, F. SOLOGUB AND B. L. PASTERNAK**

The interaction between prose and verse was studied by many researchers. In the Russian prosody developed a tradition to oppose the rhythmic of the prose and of the poetry: the rhythm of prose could be considered as a neutral rhythmical background of the verse

<sup>9</sup> Впервые напечатана: Руски дводелни ритмови. Београд: Српска Академија Наука, 1953. 374 с.

<sup>10</sup> Впервые напечатана: К. Тарановски, Руски четвостопни јамб у првим двама деценијама XX века // Јужнословенски филолог XXI, 1955–1956. С. 15–43.

prosody. Nevertheless, it is to observe some difference in the rhythmic of the “pure” prose and in the prose written by poets. This article gives a new view of this problem: it deals with the evolution of the verse rhythmic and its influence on the poet’s prose in Russian. This research is devoted to proof the hypothesis that the poetic practice of a poet manifests itself in the rhythmical patterns of his prose, even when he writes completely ordinary prose (not so-called «rhythmical prose»). This study is carried out by means of quantitative methods used on the materials of the prose of Russian poets in 19<sup>th</sup> — 20<sup>th</sup> centuries: Alexandr Pushkin, Alexei Tolstoy, Feodor Sologub, and Boris Pasternak. The results of this research allow to observe the transformation of the alternating rhythm of Russian iambic tetrameter reflected in the occasional iambs in the prose of the poets. So, it is possible to believe that the hypothesis about the manifestation of the poetic practice of a poet in his prose gets support.

*Key words:* occasional iambs, unconscious processes, versification, prosody, poet’s prose, A. Pushkin, A. Tolstoy, F. Sologub, B. Pasternak

### References

Gasparov M. L. *Sovremennyy russkij stikh. Metrika i ritmika* [Modern Russian Verse. Metric and Rhythmic]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 487 p.

Kazartsev E. V. [Rhythmic of the “Occasional” Tetrameters of the Poet’s Prose]. *Vestnik SPbGU. Serija 2: Istorija, jazykoznanie, literaturovedenie, 1998, Vol. 1, no. 3, pp. 53–61.* (In Russ.)

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 Honor of Barry Scherr. Edit. J. Kopper & M. Wachtel.* Columbus : Slavica, 2015. pp. 55–65.

Kholshevnikov V. E. [Occasional Tetrameters in the Russian Prose]. *Russkoje stikhoslozhenie. Tradicii i problemy razvitija* [Russian Versification. Tradition and the Development Problems]. Moscow, 1985, pp. 134–143. (In Russ.)

Krasnoperova M. A. [To the Question of the Distribution of the Rhythmical Words and Occasional Iambs in the Art Prose]. *Russkij stikh* [Russian Verse]. Moscow, 1996, pp. 163–181. (In Russ.)

Orlitskij J. B. *Stikh i proza v russkoj literature* [Verse and Prose in the Russian Literature]. Moscow, Izdatel’skij centr RGGU Publ., 2002. 681 p.

Shengeli G. A. *Traktat o russkom stikhe. Organicheseskaja metrika* [Treatise about the Russian Verse. Organic Metric]. Moscow-Petrograd, Gos. Izdatel’stvo Publ., 1923. 184 p.

Taranovsky K. F. [Russian Binary Meters]. *Russkie dvuslozhnyje razmery. Statji o stikhe.* [Russian Disyllabic Meters. The Articles about the Verse]. K. F. Taranovsky (ed.). Moscow, Jazyki Slavjanskoj Kul’tury Publ., 2010 (a), pp. 13–163. (In Russ.)

Taranovsky K. F. [Russian Tetrameter of the First Two Decades of XX Century]. *Russkie dvuslozhnyje razmery. Statji o stikhe* [Russian Disyllabic Meters. The Articles about the Verse]. K. F. Taranovsky (ed.). Moscow, Jazyki Slavjanskoj Kul’tury Publ., 2010 (b), pp. 367–397. (In Russ.)

**А. Д. Кошелев**  
*Издательский дом «Языки славянских культур»*  
*(Россия, Москва)*  
*koshelev47@gmail.com*

## **О ПРОФЕССОРЕ БАЕВСКОМ. ВОСПОМИНАНИЯ УЧЕНИКА**

В воспоминаниях рассказывается о жизни и творчестве филолога В. С. Баевского (1929–2013), профессора Смоленского педагогического института (позднее университета). Повествование автора воспоминаний — одного из учеников профессора Баевского — содержит несколько тем. — Поэтический кружок. Поэтический кружок был любимым детищем профессора. На каждом заседании кто-то из студентов делал небольшой доклад — на 20–30 минут, затем начиналось обсуждение... — Просветительский дар. Профессор был прирожденным просветителем. Он читал бесплатные общедоступные лекции о русской литературе в школах, заводских и фабричных клубах в провинции, организовывал в городской библиотеке поэтические вечера для смоленских любителей поэзии... Расскажу о вечере, посвященном Федору Ивановичу Тютчеву. — Друзья. С особой душевной теплотой профессор относился к своим друзьям-стиховедам... Многие из них приезжали к нему в Смоленск погостить: М. Л. Гаспаров, П. А. Руднев, В. А. Сапогов.

*Ключевые слова:* профессор Баевский, поэтический кружок, просветительский дар, публичные лекции, друзья-стихovedы, М. Л. Гаспаров.

Мне посчастливилось быть учеником и младшим другом Вадима Соломоновича Баевского (В. С.), профессора филологии Смоленского пединститута (в последствии университета). В последнюю нашу встречу — за три года до смерти В. С. — я получил в подарок от него только что вышедшую книжечку «Curriculum Vitae», включающую полную библиографию работ В. С., с дарственной надписью на титуле: *Дорогому Алексею Кошелеву — ученику, соавтору, издателю, другу. В. Баевский, 7 мая 2010 г.*

### **1. Знакомство**

А познакомились мы более полувека назад (кажется, это было летом 1962 года) в смоленском парке, у шахматного павильона, приютившегося на самом берегу озера, рядом с мостиком. Летом здесь собирались шахматисты-любители. Я был

страстным шахматистом и часто в ущерб учебе проводил вечера за шахматами. В. С., молодой преподаватель смоленского пединститута, также нередко сюда заходил. Наши шахматные силы были примерно равны, на уровне первого разряда, и мы весьма азартно сражались друг с другом — легкие партии и блиц. А потом выяснилось, что мы оба любим Вертинского. Правда, я мало его слышал, а у В. С. было две кассеты его песен.

В. С. первое время жил в комнате в общежитии на улице Дзержинского, но довольно скоро получил квартиру на улице Докучаева. Помню, как я в первый раз был приглашен туда поиграть в шахматы и послушать Вертинского. Звоню. Открывает дверь В. С. С приветливой улыбкой он говорит: «Прошу», — и жестом приглашает проходить. «Обувь не снимайте...» Я тщательно вытираю ноги, прохожу в первую комнату и вижу на столе раскрытый футляр со скрипкой. «О, чья это скрипка?» — восклицаю я, с непосредственностью, граничащей с бестактностью, извлекаю инструмент из футляра и начинаю что-то пикировать (я учился по классу скрипки в музыкальной школе). «Это скрипка Эдды Моисеевны», — говорит В. С. «Эдик, — зовет он жену, — иди, я познакомлю тебя с нашим гостем!» Входит Э. М. Я наконец понимаю неуместность своего поведения, вызванного отчасти смущением, возвращаю скрипку в футляр и сконфуженно улыбаюсь.

«Эдик, ты не находишь, что Алексей похож на Феликса?» Имелся в виду Феликс Кривин, известный уже тогда юморист и сатирик («В спорах рождаются истины и умирают сократы»; «Картина дает оценку живой природе: — Это все, конечно, хорошо: и фон, и перспектива! Но надо же знать какие-то рамки!»), близкий друг В. С. «Да, пожалуй, — отвечает Э. М. и протягивает мне коробку с шоколадными конфетами: — Алексей, угощайтесь!» Я беру конфету, кладу ее в рот и вдруг обнаруживаю в ней твердый шарик! Удивленный, я не верю своим ощущениям. Э. М. сразу же понимает, в чем дело: «Алексей, я забыла вас предупредить: это вишня в шоколаде, и там косточка».

«Эдик, мы поиграем с Алексеем в шахматы», — говорит В. С. Э. М. уходит в глубь квартиры, а мы остаемся в проходной комнате. Это кабинет В. С. Откуда ни возьмись появляется занавес, которым В. С. отгораживает свой кабинет от коридора со словами: «Жизнь — это сцена, а там, где сцена, должен быть занавес...»

## 2. В гостях у В. С.

Вот такой мне запомнилась наша первая встреча на квартире у В. С. Потом таких встреч было много... Я поступил на физмат Смоленского пединститута, стал посещать поэтический кружок, который еженедельно вел В. С., у нас появились общие научные интересы — изучение стиха формальными методами, применение математики в стиховедении и другие. Я постепенно стал сначала одним из учеников В. С., а затем одним из ближайших его учеников...

Мы встречались довольно часто, и каждая такая встреча была для меня событием. Как правило, я, заранее договорившись, приходил вечером, часов в семь, к В. С. домой.

В. С. не терпел опозданий, даже пятиминутных, а я был в юности довольно безалаберным, и пунктуальность не входила в число моих достоинств. Только потом я понял, как важно быть точным в мелочах... Вспоминается такой случай. Мы собрались с В. С. в кинотеатр «Современник», где шел какой-то, сейчас не вспомню, интересный, но совершенно непопулярный фильм... Я взялся купить билеты. Ажиотажа никакого не было, и я подумал: куплю-ка дешевые билеты в первом ряду, а сядем, где захотим. Не тут-то было! В. С. отказался занять «чужие места», мы сидели в первом ряду в пустом зале и смотрели широкоформатный фильм. Урок, запомнившийся мне на всю жизнь.

Возвращаюсь к нашим встречам. Я звонил в дверь. Меня встречали В. С. и Э. М., затем я проходил в кабинет В. С. Сначала это была проходная комната в квартире на Докучаева, затем отдельная, тоже небольшая комната на улице Октябрьской Революции. Надо сказать, что кабинет В. С. — это отдельная тема. Долгие годы он вызывал во мне благоговейные чувства и невольно воспитывал меня, пожалуй, не в меньшей степени, чем сам его обитатель.

Огромный книжный стеллаж во всю стену, заполненный до потолка книгами разных форматов, на разных языках. Здесь и филология, и философия, и физика, и математика. На столе лежит то том Ганди, то книжка Шредингера «Жизнь с точки зрения физика». А вот работы Якобсона с дарственной надписью. На полках стеллажа фотографии ученых, друзей. На стене портрет В. С., написанный известной смоленской художницей. Посреди кабинета, перпендикулярно стеллажу, — рабочий стол. На нем телефон, 2–3 книги, портативная пишущая машинка, которую потом сменил компьютер. Рядом со стеллажом небольшая тахта, на которой спит ученый. В кабинете всегда идеальный порядок. Окно зашторено, внешний мир сюда не допускается. У стола удобное кресло, куда В. С. всегда предлагал сесть мне. Я отказывался и садился на его тахту.

Мы обсуждали текущие вопросы: темы докладов, прочитанные статьи, научные планы... Через час-полтора к нам заглядывала Э. М. и говорила: «Димчик, у меня все готово». «Спасибо, Эдик», — отвечал В. С., и когда наши темы заканчивались, мы переходили в гостиную, где у Э. М. уже был накрыт стол, причем какой! С продуктами в те времена было довольно скудно, но фантазия Э. М. была неистощима... В. С. и Э. М. любили не просто угощать, а изысканно и вкусно кормить (и поить!) своих гостей.

Мы садились за стол, и начиналась общая беседа. Говорили об институтских делах — я учился в аспирантуре у известного смоленского математика Марка Беневича Балка и много рассказывал о нем и его деятельности на факультете — занимался «балковедением», как окрестил эти рассказы В. С., о прочитанных книгах, о ситуации в стране: Пастернак, его роман «Доктор Живаго» (в связи с десятилетием выхода романа) и нобелевская премия, Твардовский и его «Новый мир», Василий Быков («Круглянский мост», «Атака сходу», «Мертвым не больно...»), Солженицын («Один день Ивана Денисовича», «Раковый корпус», «Крохотки...»), И. Грекова («На испытаниях», «Дамский мастер...»), Д. Самойлов («Сороковые роковые», «Перебирая наши даты...»), Сахаров, диссиденты... Иногда возникали

и споры. Хорошо помню один из них. Он произошел зимой, в конце 1968 или в начале 1969 года. В 1968 году вышла потрясшая меня книга: «Психология искусства» Л. С. Выготского с замечательным предисловием Вяч. Вс. Иванова. В ней Выготский давал единое, инвариантное определение произведения искусства. Определение было сугубо психологическое. Выготский использовал слегка обновленное понятие катарсиса, посредством которого Аристотель объяснял эстетическое воздействие искусства. Суть определения сводилась к тому, что в произведении искусства идет борьба двух начал: содержания — того, что излагается, и формы — того, как это содержание излагается. Так вот, катарсис определялся Выготским как отрицание формой произведения его содержания. Эта победа (формы над содержанием) и вызывает у человека катарсис, светлое чувство на печальном фоне (вспомним пушкинское «Печаль моя светла...»). По утверждению Выготского, это справедливо для всех жанров — от театральной трагедии до басни. Например, у Шекспира содержательно (по фабуле) Гамлет гибнет. Но форма подачи этой гибели и последовательности событий, ей предшествующей (сюжет), такова, что Гамлет остается победителем. Его смерть потрясает, но не угнетает... Это же верно и для басни — минимального жанра художественного текста. Педагог Водовозов где-то писал, что после чтения басни Крылова «Стрекоза и муравей» симпатии детей неизменно оказываются на стороне легкомысленной стрекозы, а не трудолюбивого и запасливого муравья. Как показывает Выготский, решающую роль в этом эффекте играет избранная Крыловым форма изложения басни.

Помнится, я защищал позицию Выготского, а В. С., напротив, считал, что нет единого объяснения сущности искусства: в одном произведении «выстреливает» одно, в другом — другое. Детали спора изгладились из моей памяти, но помню стойкое ощущение, что В. С., опытный полемист, одержал верх, забросав меня примерами...

Иногда я приходил с женой, Екатериной Яковлевой, и тогда мы сразу приглашались к столу. Помню, как мы однажды сели за стол, и я сказал: «В. С., Э. М., скоро мы с вами станем родственниками». От неожиданности хозяева притихли. «Ну, как же, Катин брат Андрей женится на вашей дочери Алене». Мы все смеемся...

В середине 1970-х мы с женой уехали в Москву, в начале 1990-х я организовал издательство «Языки русской культуры». В названии использована идея Лотмана о том, что искусство говорит с нами на разных языках: живопись на своем языке, поэзия — на своем и так далее.

Издательство довольно быстро завоевало доверие в московских научных кругах. У нас стали печататься многие выдающиеся филологи: С. С. Аверинцев, М. Л. Гаспаров, Вяч. Вс. Иванов, Ю. М. Лотман, Ю. С. Степанов, Н. И. Толстой, В. Н. Топоров, Б. А. Успенский, Ю. Д. Апресян, Н. Д. Арутюнова, А. А. Зализняк, И. А. Мельчук и др. Приезжая в Смоленск, я рассказывал В. С. об издательских делах и забавных случаях, неизбежно им сопутствующих...

Приведу две такие истории очень рассмешившие В. С. Они относятся к концу 90-х годов прошлого века.

1) В Москве есть пожилая дама — очень известная лингвистка, назовем ее Н. Н. (в одной из вышедших у нас книг она о себе писала: «Я родилась в Москве,

давно...»). Как-то я предложил ей издать сборник ее работ. Идея пришлась автору по душе, том собран, полным ходом готовится к печати, и тут Н. Н. ложится в больницу. Том подготовлен, но перед типографией его должен тщательно посмотреть автор. Ждем Н. Н. А ей не терпится получить изданную книгу. Она звонит мне: «Алеша, срочно отправляйте книгу в типографию». — «Ни в коем случае, — говорю. — Пока Вы ее не просмотрите, не могу». — «Алеша, я умру и не увижу книгу...» Ну, тут уж я не устоял и сдал книгу. Почти одновременно выходят из больницы Н. Н. и из печати ее том. Она его открывает и к своему и нашему ужасу обнаруживает ошибки, которые она как автор должна была снять, но не сняла. Скандал. Она ругается, грозит нам всяческими санкциями... Приходит как-то вскоре в издательство Б. А. Успенский — он тогда много у нас издавался. Я рассказываю ему эту историю. Он иронически усмешается и говорит: «Нехорошо поступила Н. Н. Обещала умереть и не выполнила своего обещания».

Замечу, что прошло уже более 15 лет, но, к счастью для отечественной филологии, Н. Н. до сих пор его не выполнила.

2) Один известный московский литературовед — назовем его Лев Леонидович, будучи редактором большой статьи Ю. М. Лотмана и Б. А. Успенского, посвященной неизвестному сочинению С. Боброва о русском языке (начала XIX века), всячески противился изданию текстов Боброва в старой орфографии. В одном из писем к Успенскому Лотман в сердцах писал: «сволочь Леонидыч...». Когда Б. Ф. Егоров стал собирать письма Лотмана для публикации (большой том «Ю. М. Лотман. Письма» вышел в нашем издательстве в 1997 г.) и обратился к Успенскому, тот отдал ему свою подборку с условием: не делать купюр. Если по каким-либо причинам те или иные фрагменты письма публиковать нельзя, письмо вообще не публикуется. Будучи близким другом Льва Леонидовича, Б. Ф. допустил единственное отступление от этого условия, заменив в публикации слово *сволочь* многоточием: «... Леонидыч». Увидев этот текст, Лев Леонидович очень обиделся и стал говорить коллегам: «Лотман с Успенским такие матерщинники, что деликатный Б. Ф. не решился опубликовать их нецензурную брань...». Приходит за авторскими экземплярами Успенский, я рассказываю ему эту историю. Он осклабился и говорит: «В следующем издании нужно опубликовать “сволочь Леонидыч”, чтобы восстановить доброе имя Льва Леонидовича».

В нашем издательстве вышли три книги В. С., которые включили в себя основные научные работы ученого:

*В. С. Баевский.* Из истории русской литературы XX века: Компендиум. М.: Языки славянской культуры, 1999. 406 с. (издание 2-е, перераб. и доп., 2003. 448 с.);

*В. С. Баевский.* Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 332 с.;

*В. С. Баевский.* Пушкинско-пастернаковская культурная парадигма. М.: Языки славянской культуры, 2011. 736 с.

Последняя книга — большой том, подводящий итоги научной работы В. С., вышел сравнительно недавно — за два года до его смерти.

### 3. Поэтический кружок

Поэтический кружок был любимым детищем В. С. На каждом заседании кто-то из кружковцев делал небольшой доклад — на 20–30 минут, затем начиналось обсуждение. В нем должен был принять участие каждый слушатель. Завершал обсуждение и подводил общий итог В. С. Затем он предлагал новые темы для исследований. А по окончании заседания многие из нас провожали В. С. домой, точно так же, как ученики провожали домой Лотмана. Гриша Амелин — один из лотмановских учеников — рассказывал: «Однажды подходят ученики вместе с Лотманом к его дому и видят свет в окне кабинета. Юрий Михайлович показывает на окно и говорит: “Вот мы здесь прохлаждаемся, а смотрите — Лотман там сидит, работает!”»).

На одном из заседаний я выступал с докладом о Писареве и его резкой критике творчества Пушкина. Статьи Писарева были блестящими, очень непросто было понять и объяснить их неправоту, споры были горячие. Помнится фраза В. С.: «Писарев бил не по Пушкину, а по знамени, которым Пушкин стал в среде, противостоящей демократическому движению...».

Иногда с докладом выступал сам В. С. Хорошо помню одно из таких выступлений. В. С. только что приехал из Москвы и рассказывал о некоторых идеях, обсуждавшихся московскими филологами (кажется, это было в 1972 году). Речь шла о знаменитой гипотезе американских лингвистов Сепира и Уорфа. Согласно этой гипотезе, язык определяет человеческое мышление, и потому носители разных языков, скажем француз, англичанин, немец и русский, мыслят по-разному. Причем есть две версии этой гипотезы: сильная — без языка не может быть мышления (близкие взгляды высказывал Фердинанд де Соссюр и его последователь Эмиль Бенвенист) — и слабая, согласно которой существует универсальная компонента человеческого мышления, не зависящая от языка. А к ней добавляется этноспецифичная составляющая, отражающая народную таксономию, — национальный взгляд на окружающий мир. Он и проявляется в языке данного народа.

Доклад был захватывающе интересным, а обсуждение — бурным. Вспоминается облик В. С.: в черной водолазке — тогда они только входили в моду — и сером пиджаке. По ходу доклада он делал пометки металлической шариковой ручкой — тоже еще диковинкой. Впечатление осталось на всю жизнь, и было сродни впечатлению от фильма о физиках-ядерщиках «9 дней одного года» с Баталовым и Смоктуновским.

### 4. В. С. — ученый, конференции с его участием

У В. С. была замечательная черта: он стремился брать своих учеников в научные командировки. Хорошо помню первую поездку с В. С. в Москву на стиховедческую конференцию, организованную член-корреспондентом Л. И. Тимофеевым. Это был, кажется, 1969 год. В стиховедении, и вообще в филологии шла ожесточенная борьба между сторонниками и противниками применения математики. Потом это время

окрестили «эпохой бури и натиска». Ее лозунг был таков: всякая область знаний является наукой в той мере, в какой использует математику. В лингвистике, благодаря работам американца Ноама Хомского, россиянина Игоря Александровича Мельчука и других, математика уже давно получила полное признание. Но в стиховедении ситуация была гораздо сложнее: Тимофеев и стиховеды старшего поколения принимали использование матметодов в штыки. Помню восклицание одного из них: «Как можно препарировать живую ткань стиха!» Поэтому после доклада В. С., использовавшего в своем исследовании метод статистического анализа (так называемый «*Хи-квадрат*»), разгорелся жаркий спор.

Здесь я получил первый урок настоящей научной борьбы. Я был восхищен тем, как В. С. и его молодые единомышленники М. Л. Гаспаров и В. А. Сапогов защищали и разъясняли свои позиции. Конечно, переубедить оппонентов было невозможно. Смена научных убеждений — процесс долгий и происходит, как правило, вместе со сменой поколений. Но, судя по разговорам в кулуарах, доклад В. С. многими был воспринят как новое слово в стиховедении.

Ко мне, как к математику, подходили стиховеды, в том числе и оппоненты В. С.: К. Д. Вишневский и другие. Консультировались, приглашали к совместной работе...

Со всей очевидностью правильность научной позиции В. С. проявилась позднее. Он блестяще защитил в Тарту, на кафедре Ю. М. Лотмана, докторскую диссертацию, в которой творчество ряда современных поэтов (Беллы Ахмадулиной, Евгения Винокурова, Андрея Вознесенского, Давида Самойлова и других) исследовалось методами математической статистики. В ВАК поступило два отзыва. Один положительный, другой — резко отрицательный, от ученика Л. И. Тимофеева, стиховеда Г. П. Гончарова. ВАК послал диссертацию на отзыв академику А. Н. Колмогорову — знаменитому на весь мир математику, который в 1960-е годы заинтересовался исследованием стиха матметодами. Колмогоров дал положительный отзыв, где, в частности, писал: «Привлеченные автором диссертации средства математической статистики элементарны. Но многие выводы статистического анализа поддаются содержательной интерпретации и представляются мне интересными».

ВАК утвердил докторскую. Это был научный триумф В. С.

Хорошо помню конференцию «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века», которая проходила в Тарту в конце апреля 1975 года. В. С. приехал на нее с докладом об анаграммах — звукообразах в стихе. Я, как соавтор, тоже был приглашен и приехал с женой. На конференции собрались выдающиеся филологи, находившиеся тогда в расцвете сил: М. Л. Гаспаров рассказывал о своих исследованиях стиха, основанных на математических методах; С. С. Аверинцев обсуждал роль трех животных — коня, кота и петуха — в русском фольклоре и литературе; Вяч. Вс. Иванов анализировал стихотворение Давида Самойлова «Пестель, поэт и Анна». Естественно, выступали, Лотман и З. Г. Минц — его жена. Доклад В. С., как я уже говорил, был посвящен звукообразу в стихе. Анализировался, в частности, пастернаковский перевод Верлена:

И в сердце растрava,  
И дождик с утра.  
Откуда бы, право,  
Такая хандра?

Высказывалась гипотеза, что в звуковом строе этого стиха закодирован звукообраз-тема СТРАСТЬ—СТАРОСТЬ.

Доклад был воспринят с большим интересом. Вяч. Вс. Иванов, обсуждая на заключительном заседании стиховедческие доклады, назвал доклад В.С. блестящим — это я запомнил в точности. На том же заключительном заседании выступил и сатирик Паперный, который в юмористическом ключе обозревал некоторые доклады. В качестве текста для «исследования» он взял стишок:

У попа была собака, он ее любил,  
Она съела кусок мяса, он ее убил.

Пародист прогнозировал, как бы этот стих проанализировал тот или иной докладчик. Вот что он, в частности, сказал о докладе Вяч. Вс. Иванова (который, повторюсь, анализировал лирический образ Анны в стихотворении Самойлова «Пестель, поэт и Анна»):

«Иванов, изучая звуковой ряд стиха

У попа была собака, он ее любил,  
Ана съела кусок мяса, он ее убил.

пришел к неутешительному выводу, что именно Анна съела кусок мяса, что и послужило причиной столь трагической развязки».

Зал взорвался хохотом и аплодисментами.

Возможно сейчас этот пассаж не кажется смешным. Но, надеюсь, он помогает понять ту атмосферу научного праздника, которая царила на конференции в Тарту.

В.С. был на конференции одним из самых почитаемых участников. Нередко Ю.М. Лотман просил его провести очередную секцию докладов. Часто в перерывах его окружала стайка оживленных женщин, желавших задать вопрос или что-то обсудить. Один молодой филолог в своем докладе вдруг назвал В.С. своим идеалом человека и ученого...

Вспоминается также международная научная конференция в Смоленске в 1989 году, приуроченная к 60-летию В.С. На нее съехались многие друзья и коллеги В.С.: стиховеды, филологи из Москвы и Петербурга, из США и Европы. На несколько дней Смоленск стал филологической столицей России...

## 5. Уменье дружбы возлюбя

Отдельно хотелось бы сказать о таланте дружить, которым был щедро наделен В.С. С двумя своими друзьями детства он поддерживал тесные отношения всю жизнь. Один из них был инженером, я его лично не знал. Слышал только

одно его высказывание: «Вадим, ты — термос» — так В. С. охарактеризовал инженерное мышление своего друга. Другой — Александр Маркович Шендерович (А. М.) — был известный физик, я с ним несколько раз встречался. Познакомились мы с А. М. благодаря дружескому участию В. С. Летом, кажется, 1970-го года, я собирался ехать на море в Гудауту. В. С., узнав об этом, тут же сказал: «Алексей, туда же собирается мой друг Алик с семьей. Хотите, я вас сведу и будете отдыхать вместе?». — «Конечно». Так я провел две недели в компании замечательных людей.

Почти все вечера проходили в литературных спорах. В те времена тема «физики — лирики» была очень популярна. И в среде физиков считалось, что они гораздо лучше разбираются в литературе, чем лирики (филологи, люди гуманитарного образования). А последних в нашей компании было большинство. К ним принадлежала и жена А. М., естественно, не разделявшая это мнение физиков. Вспомнился такой эпизод. Мы с А. М. как-то незаметно вовлеклись в острую дискуссию, остальные внимательно слушали. Когда стало очевидно, что мои аргументы весомее, жена А. М., думая, как и все остальные, что я — ученик В. С., конечно же филолог, с полным торжеством заявила: «Ну вот мы и увидели в очередной раз, кто лучше разбирается в литературе: мы или физики». Тут я, несколько смутившись, говорю: «Но я математик...». Возникла буквально немая сцена. И здесь сразу же вступился за лириков (!) А. М.: «Ну, Алексей, вы, все-таки, в значительной мере и филолог: посещаете поэтический кружок В. С....».

Вообще, это была характерная черта А. М.: смягчать противоречия ценою собственных уступок и помогать слабой стороне. По рассказам В. С., А. М. никогда не допускал начальство в соавторы своих статей (у физиков это было традицией) и всегда включал аспирантов, хоть как-то поучаствовавших в его работе. В. С. чрезвычайно высоко ценил эти качества А. М. и считал его князем Мышкиным нашего времени.

Хорошо помню один из рассказов В. С. об их совместном с А. М. походе в горы (семья обоих приехали на место другой дорогой): «Мы поднимались к горному перевалу. Алик нес большой рюкзак. Мой рюкзак был гораздо меньше, но тоже тяжелый и с каждым шагом он все сильнее и сильнее давил мне на плечи. Остановиться и сделать привал было нельзя: нужно было достичь места встречи с остальными до темноты. В конце концов я не выдержал и упал плашмя на дорогу. Конечно, если бы я был в концлагере и должен был идти под страхом смерти, я бы упал гораздо раньше. Но зная, что мой рюкзак сразу же возьмет Алик, я продержался еще добрых полчаса...».

В конце 70-х В. С. сообщил мне, что А. М. заболел раком... Где-то через полгода звоню В. С. и слышу в трубке глухой, совершенно чужой голос. «В. С., что случилось, как вы себя чувствуете?» — «Алексей, ну как я могу себя чувствовать, приехав с похорон лучшего друга?...».

С особой душевной теплотой В. С. относился к своим друзьям-стиховедам — они были для него не только научными единомышленниками, но и соратниками в противостоянии режиму. Многие из них приезжали к нему в Смоленск погостить: М. Л. Гаспаров, П. А. Руднев, В. А. Сапогов... Как-то я просматривал

в кабинете В. С. большую статью М. Л. Гаспарова со множеством статистических таблиц. «Неужели М. Л. сам все это посчитал?» — «Нет, это С. И. Гиндин ему все посчитал». — «Но это же огромная работа!» — «Михаилу Леоновичу и я бы все, что ему нужно, посчитал» — ответил В. С.

На правах старшего друга В. С. часто сам заводил разговоры о моих планах — не только научных, но и жизненных. В частности, делился своими познаниями в области женского характера, стараясь уберечь меня от свойственных юношам опрометчивых поступков. Увы, это редко ему удавалось, — как говорится, не в коня корм.

Умение прощать — одно из важных условий настоящей дружбы. В. С. этим умением обладал. Свидетельство тому — следующий эпизод, до сих пор вызывающий во мне чувство стыда. Для В. С. Пастернак был кумиром и как поэт, и как личность. В период травли писателя, начавшейся сразу же после присуждения ему нобелевской премии, В. С. — тогда студент-второкурсник — приехал к поэту на дачу в Перedelкино, чтобы выразить свою поддержку и обсудить некоторые литературные темы. Вскоре, в продолжение этого обсуждения, Пастернак прислал В. С. письмо с обсуждением этих тем... Это письмо В. С. хранил как ценнейшую реликвию. Опасаясь за его сохранность, он сделал с него несколько фотокопий и одну из них отдал мне с наказом хранить в каком-либо потайном месте. Я был горд оказанной мне честью... Увы, сохранить эту копию я не сумел. До сих пор не понимаю, как могло случиться, что оно пропало! Может, из-за переезда на другую квартиру? Как бы то ни было, но, когда через несколько лет В. С. попросил меня принести копию, в том месте, где она, как я думал, находится, ее не оказалось. Перерыл всю свою комнату — нету. Я не стал звонить, а сообщил В. С. о пропаже при встрече. «Ну, Алексей, этого я от Вас никак не ожидал» — только и сказал мне В. С. К моему огромному облегчению, эта моя непростительная необязательность не расстроила наши отношения.

Не хотел бы создать у читателя впечатление, будто доброта и терпимость В. С. к друзьям были следствием его мягкотелости. В действительности, В. С. имел железный характер и был носителем ветхозаветной морали. Получив удар по одной щеке, он никогда не подставлял вторую. В. С. был боец в полном смысле этого слова и не пропускал ни одного удара без ответа. Причем ответа весьма успешного. Начав карьеру ассистентом кафедры литературы Смоленского пединститута (позднее университета), не будучи членом партии, он добился выдающихся успехов на самых разных направлениях своего жизненного пути, постоянно преодолевая препоны, воздвигаемые партийными карьеристами, завистливыми коллегами и недоброжелателями всех мастей. «Алексей, иду в Зону» — часто говорил мне В. С., отправляясь в институт — метафора, навеянная «зоной» из романа «Пикник на обочине» А. и Б. Стругацких. Не случайно, у В. С. было совсем не много близких ему людей в институте (университете). Прежде всего это сотрудники его кафедры (И. В. Романова, Л. В. Павлова и др.) и, пожалуй, И. И. Мунерман — психолог и замечательный мыслитель (он приглашал меня и моего друга-математика на чай и излагал нам свои идеи о назначении и социальной сущности человека).

В.С. создал кафедру, которая издала 16 томов ученых записок «Русская филология» и на протяжении долгих лет лидировала в институте по научным показателям, возглавил ученый совет по защите докторских диссертаций, воспитал множество учеников, среди которых более десятка стали кандидатами и докторами наук. Наконец, он получил на двоих с Э.М. трехкомнатную квартиру в центре Смоленска. Бесхарактерный и уступчивый ученый вряд ли смог бы всего этого добиться в условиях того времени.

## 6. В. С. — просветитель

В.С. был прирожденным просветителем. Он читал бесплатные общедоступные лекции о русской литературе в школах, заводских и фабричных клубах в провинции. Особенно запомнились мне поэтические вечера, которые В.С. организовывал в городской библиотеке. Каждый из них был праздником для смоленских любителей поэзии. Были вечера, посвященные Пушкину, Блоку, Тютчеву и другим русским поэтам. Расскажу о вечере, посвященном Федору Ивановичу Тютчеву. На небольшой сцене читального зала библиотеки сидят с десятков юношей и девушек — студенты В.С. Девушки — в вечерних платьях, юноши — в темных брюках и белых рубашках. Слева — кафедра, а в зале слушатели. В.С. начинает получасовую лекцию о жизни и творчестве Тютчева, соединяя его жизненные коллизии с подъемами и спадами в творчестве. А после доклада в продуманном заранее порядке встают один за другим студенты и читают тютчевские стихи.

Все это производит сильнейшее впечатление на слушателей. Готовится вечер небыстро. В.С. отбирает стихи, тщательно отрабатывает со студентами их чтение. Надо сказать, что В.С. прекрасно и совершенно по-своему читал стихи. В отличие от распространенных манер чтения стихов — актерской, «с выражением», и авторской, монотонной, как, к примеру, читал Бродский, у В.С. было, если так можно выразиться, смысловое чтение. Оно гораздо ближе к авторскому, но не монотонное, поскольку в каждой строке акцентируется главное слово — смысловой центр строки. В итоге замысел поэта подается слушателю на блюдечке. И слушатель вдруг начинает видеть в хорошо знакомом стихотворении то, чего он ранее не замечал и не понимал. Естественно, такое чтение вызывало живейший отклик у публики. Смысловому стилю чтения стихов В.С. учил и своих студентов.

Припомнился один комичный эпизод. В конце лекции мы с женой прыснули от смеха. Я быстро спрятал лицо, но от В.С. это не укрылось. После лекции он с некоторым раздражением спросил: «Алексей, я видел, вы смеялись. Что смешного я сказал?» А смешного действительно как будто быть не могло. Речь шла о тяжелых ситуациях в личной жизни Тютчева. Сначала трагически погибла его первая жена, затем у Тютчева случилась еще одна личная драма, а в конце от чахотки умерла Елена Денисьева, его последняя любовь.

Но смешной момент все-таки был. Рассказав о первой трагедии, В.С. заключил: «Поэт был безутешен». Затем — вторая драма — и вновь фраза: «Поэт был безутешен». Когда она прозвучала в третий раз, после смерти Денисьевой,

удержаться от смеха не было сил. В. С. и сам рассмеялся. «Да, — сказал он, — учту на будущее».

Подчеркну: этот эпизод ни в коей мере не смазал впечатление от прекрасного доклада. И, может быть, наоборот, добавил ему еще одну запоминающуюся черту.

\* \* \*

Мераб Мамардашвили как-то сказал: «Мысль держится только благодаря тому, что есть люди, которые не забывают ее держать». Перефразируя, можно сказать, что русская культура и русская филология держатся только потому, что есть люди, не забывающие их держать. Одним из этих людей был профессор Вадим Соломонович Баевский.

*Alexey D. Koshelev*  
*The publishing house "Languages of Slavic Cultures"*  
*(Russia, Moscow)*  
*koshelev47@gmail.com*

**PROFESSOR BAJEVSKY.  
MEMOIRS OF A DISCIPLE**

The memoirs tell us about the life and work of the philologist Vadim Baevsky (1929–2013), professor of the Smolensk Pedagogical Institute (later the Smolensk State Pedagogical University). The narrative of the author of the memoirs — one of the students of Professor Baevsky — contains several topics.

— Poetry seminar for students. The professor loved his poetry seminar. At each meeting, one of the students made a small scientific report — for 20–30 minutes, then the discussion began...

— Teaching gift. The professor was a born Teacher. He read free public lectures on Russian literature in schools, factory clubs in different small towns. He organized poetry event for Smolensk lovers of poetry in the city library... I'll tell you about the poetry event devoted to Fedor Ivanovich Tyutchev.

— Friends. With special warmth the professor treated his colleagues-scientists... Many of them came to visit him in Smolensk: Mikhail Gasparov, Petr Rudnev, Vyacheslav Sapogov.

*Key words:* Professor Baevsky, poetry seminar, free public lectures, poetry evenings, Mikhail Gasparov

**О. С. Смирнова**

*Механико-математический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова  
(Россия, Москва)  
kisaolga@mail.ru*

### **ПРИМЕНЕНИЕ КОМПЬЮТЕРНЫХ ПРОГРАММ ОБРАБОТКИ СТАТИСТИЧЕСКИХ ДАННЫХ (СТАТИСТИЧЕСКИХ ПАКЕТОВ) В СТИХОВЕДЕНИИ\***

В статье дается представление о важном классе компьютерного программного обеспечения (ПО) — статистических пакетах, предназначенного для решения задач анализа данных. Статистические пакеты позволяют производить статистические вычисления, представлять данные в удобном для анализа виде, использовать графические методы и многое другое, что объединяется обычно понятием «анализ данных». Начиная с работ А. Н. Колмогорова, в стиховедении широко применяются методы математической статистики. Даже не очень сложные статистические исследования требуют обычно значительного объема вычислений и, следовательно, времени, кроме того, ручные вычисления имеют высокий риск ошибок. Всего этого можно избежать, используя специализированное программное обеспечение для анализа данных — статистические пакеты. В статье дается краткий обзор и характеристика доступного программного обеспечения этого класса, описываются основные методы работы на примере одного из популярных универсальных статистических пакетов, описываются требования к подготовке данных, демонстрируются примеры решения классических статистических задач из области стиховедения.

*Ключевые слова:* Статистический пакет, анализ данных, статистический критерий, критерий согласия, критерий  $\chi^2$ , независимость номинальных признаков, критерий однородности, макропрограмма (макрос) *SVB*, таблица сопряженных признаков.

Даже работая с выборкой (так в статистике называют данные, наблюдения) небольшого объема, исследователь, использующий статистические методы, тратит много времени на достаточно рутинные вычисления, построение различных

---

\* Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ 16–06–00385 «Интегрированный подход к исследованию стиха: лингвистика и точные методы».

графиков и диаграмм, визуализирующих данные, что особенно ценно на этапе начального, так называемого пилотного анализа. Поэтому на всех уровнях развития вычислительной техники востребованным являлось и является программное обеспечение для анализа данных.

Современный рынок ПО предлагает статистические программы для всех классов вычислительной техники и всех программных платформ. Многие «нестатистические» вычислительные (даже бухгалтерские!) программы имеют ограниченные возможности для проведения статистических расчетов. Всем известная программа *EXCEL* из стандартного состава пакета *Microsoft Office* имеет легко устанавливаемую надстройку «Анализ данных», позволяющую производить наиболее популярные статистические вычисления с числовыми данными и визуализировать их. Хотя возможности этой программы много меньше, чем у любого профессионального статистического пакета, она в мире статпакетов играет особую, очень важную роль. Формат рабочей книги *EXCEL* импортируется и экспортируется всеми большими современными статистическими пакетами, благодаря чему *EXCEL* является средством обмена информацией между пакетами, которые не всегда друг друга «понимают», то есть, способны импортировать и экспортировать данные в форматах друг друга.

Статистические пакеты обычно классифицируются по степени специализации. Причем специализация понимается и как набор используемых методов анализа (например, анализ временных рядов, *DATA MINING*, нейронные сети), и как область применения (медицина, финансы и т. д.). Наиболее востребованы пакеты универсальные, которые «умеют все», хотя возможно, что в них могут не быть реализованы некоторые уж очень специальные методы анализа. Такие пакеты успешно используются исследователями и практиками, работающими в самых разных областях и имеющими самый разный уровень компьютерной подготовки.

Современные мощные универсальные статистические пакеты, такие как *SPSS*, *STATISTICA*, *SAS*, имеют много общих свойств. Во-первых, они должны иметь возможность работать с исходными данными для анализа — вводить их, сохранять и редактировать. Поэтому существенной частью пакета обычно является несложная база данных — электронная таблица, весьма похожая на рабочий лист уже упоминавшейся программы *EXCEL*. Во-вторых, все современные пакеты являются сетевыми программами (или имеют сетевые версии), благодаря чему возможен коллективный доступ к данным и пополнение их по запросам специального вида из внешних источников — сетевых баз данных. В-третьих, все пакеты имеют встроенные возможности программирования разного уровня (мощнейший корпоративный *SAS* изначально даже был пакетом только для программистов и обзавелся пользовательским интерфейсом далеко не сразу). В-четвертых, все большие пакеты имеют модульную структуру, что позволяет комплектовать поставку пакета с учетом потребностей пользователя (что значительно влияет на цену поставки). Многие производители даже предлагают клиентам создание для них узкоспециализированных систем анализа данных на базе своего универсального продукта. И наконец, самое главное, пакет должен давать удобный и понятный пользователю

любого уровня подготовки доступ к входящим в него процедурам анализа данных — дружественный интерфейс.

В последнее время стал очень популярен статистический пакет *R*, в котором принципы программируемости и кастомизации нашли экстремальное воплощение. Дело в том, что это не столько статпакет в привычном смысле (электронная таблица + пользовательский интерфейс доступа к статистическим процедурам с многочисленными «хелпами» и подсказками), сколько среда и язык программирования для статистических задач. «Продвинутый», то есть умеющий хотя бы немного программировать и хорошо знающий методы анализа данных, пользователь может создать для себя великолепный индивидуальный набор нужных ему для работы инструментов, включающий при необходимости как традиционные, так и наиболее современные методы анализа данных. Пакет распространяется бесплатно, и, хотя авторы «снимают с себя всякую ответственность и не дают никаких гарантий», это действительно высококачественный продукт. Существуют хорошие учебники и руководства по работе с пакетом *R*. Бесплатность пакета является очень важным свойством при публикации результатов исследований, так как снимается вопрос относительно лицензионности использованного при работе программного обеспечения.

Наиболее известным традиционным универсальным статистическим пакетом, своеобразным эталоном этого класса ПО, на протяжении десятков лет является *SPSS*. Своим появлением на свет он обязан... конструктивной студенческой лени. Когда в 1965 году двое студентов-политологов Стенфордского университета, Норманн Най и Дейл Бент, не найдя готового программного обеспечения для своих расчетов и не желая производить их вручную, приняли решение написать собственную статистическую программу, они и не мечтали, что в результате на свет появится «великий и могучий» *SPSS*, а его авторы станут не политологами, а одними из самых известных и успешных лиц на рынке ПО! Название пакета первоначально расшифровывалось как *Statistical Package for the Social Science*. Пакет быстро развивался и модифицировался, реализовывался для различных операционных систем и классов вычислительной техники, завоевывая популярность и многие тысячи инсталляций. И теперь привычная уже пользователям во всем мире аббревиатура *SPSS* расшифровывается как *Superior Performance Software System*. Не очень скромно, но по существу! *SPSS* умеет все лучше всех, в *SPSS* не бывает ошибок — такова его репутация.

Вторым по популярности, по-видимому, является продукт американской компании StatSoft, пакет *STATISTICA*. Сейчас объявлено о выходе уже 13-й версии пакета, причем начиная с 6-й версии, он начал приобретать свой современный вид, по вычислительным возможностям и интерфейсу постепенно сближаясь с *SPSS*.

Пакет имеет полноценный встроенный язык объектного программирования *Visual Basic*, адаптированный к системе и во многом напоминающий *Visual Basic Microsoft Office* (он достаточно похож синтаксически и так же легко осваивается пользователем), и дополнительные простые вычислительные возможности для преобразования данных средствами электронной таблицы. Пакет поставляется

в нескольких комплектациях, от сравнительно дешевой базовой, которая удовлетворяет потребности 90% пользователей, до дорогих «навороченных», включающих наиболее современные и изощренные методы анализа данных. Компания StatSoft проводит дружественную по отношению к клиентам финансовую политику, делает скидки ВУЗ-ам, предоставляет бесплатно пробные установки новых версий пакета с месячной лицензией. Это выгодно отличает Statsoft от других компаний-производителей этого класса ПО. Новые версии пакета имеют возможность интеграции с языком R, благодаря чему «Вы сможете запускать скрипты R в оболочке STATISTICA, получая результаты в виде отчетов, рабочих книг и графиков STATISTICA. Вы можете вызывать методы R из STATISTICA Visual Basic (SVB), расширяя функционал STATISTICA с помощью библиотек R» — обещает StatSoft. Это, безусловно, повышает вычислительные возможности пакета STATISTICA для программирующего пользователя и качество представления результатов анализа в R, но возрождает проблему лицензионности.

Помнится, в глубокой древности, в начале 2000-х, при выходе новой версии пакета STATISTICA даже можно было бесплатно получить на сайте StatSoft предыдущую неруссифицированную версию и новые демо-версии. Эти ветераны до сих пор вполне работоспособны и могут работать под современными операционными системами (для Windows это проверено мной вплоть до 8-й), если, конечно, для них сохранились установщики. С точки зрения широкого пользователя они, по крайней мере на уровне базовой поставки, кроме небольших отличий в интерфейсе внешне мало чем отличаются от современных, хотя на самом деле это совершенно неверно, отличия бывают большие даже между соседними версиями. Именно на примере такой довольно немолодой версии пакета STATISTICA и будет вестись дальнейшее изложение. Думаю, что этого достаточно для создания представления об общих принципах работы в статпакете.

Итак, мы запустили статистический пакет. Что же мы увидим на экране, и как с этим дальше работать? Типичный вид рабочего окна статистического пакета представлен на рисунке 1.

После запуска статпакета иногда сразу, иногда после небольшого вступительного диалога (зависит от пакета и версии) на экране появится электронная таблица с главным меню — системой выпадающих меню для отдельных групп операций. Картинка, знакомая всем пользователям EXCEL. Таблица может быть пустой, готовой к вводу новой информации (ее размер по умолчанию, 10x10, может быть легко изменен в соответствии с объемом и структурой исследуемого материала) или уже содержать данные из некоторого файла, созданного ранее. Обычно пакет настраивают так, чтобы открывался тот файл (исходная рабочая таблица, рабочий лист — *Spreadsheet*), с которым пользователь работал в прошлый раз.

В электронную таблицу обычно помещают [многомерную] выборку — исходные данные для анализа. Каждая строка таблицы (*case*) содержит одно векторное, многомерное наблюдение. Столбцы (*Variables*) содержат координаты (поля, атрибуты, реквизиты) этого наблюдения. Таким образом, каждый столбец таблицы является одномерной выборкой наблюдений за каким-либо атрибутом. В электронной

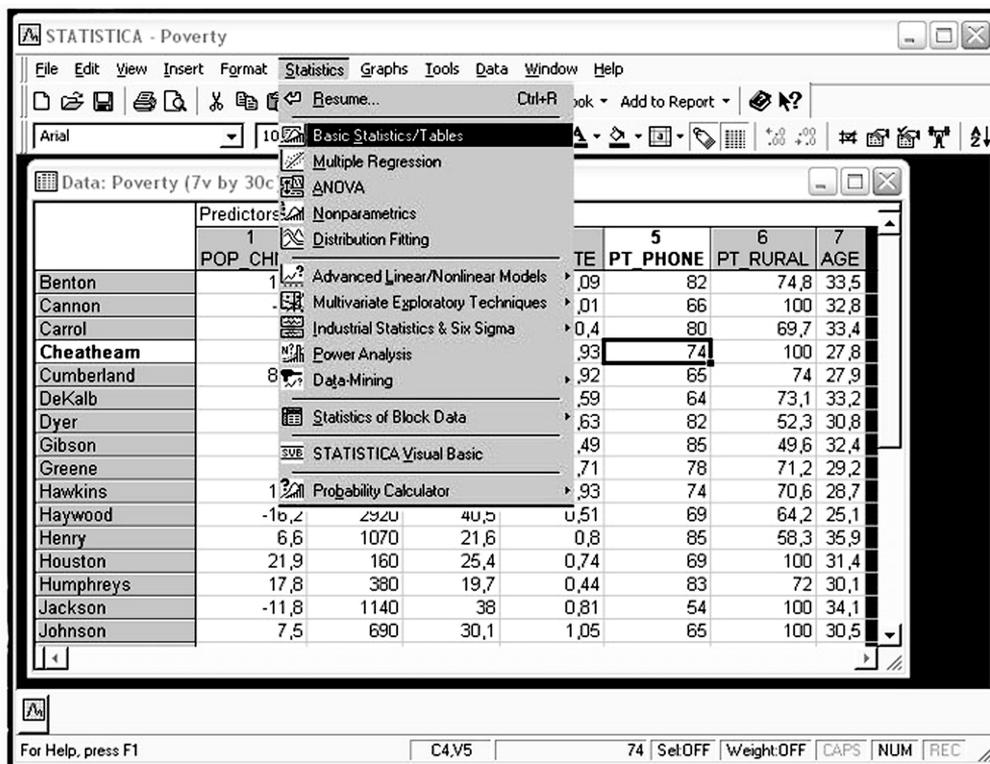


Рис. 1. Рабочее окно пакета STSTISTICA

таблице на рисунке 1 приведены данные для одного из стандартных демонстрационных примеров работы пакета — задачи линейной регрессии на базе результатов социологических исследований — процент семей, живущих за чертой бедности в разных районах США в зависимости от некоторых экономических и демографических показателей. Запись (строка таблицы) соответствует административной единице, в качестве полей (столбцов) выступают среднее число детей в семье, процент населения занятого в сельском хозяйстве, средний возраст населения и т. д. — всего 6 показателей-предикторов и отклик — уровень бедности. На рисунке также видно открытое подменю главного меню — меню статистического анализа.

В некоторых случаях рабочий лист может содержать результаты предварительной обработки исходных данных.

При использовании статистического пакета, по-видимому, самой трудоемкой частью работы является подготовка данных — заполнение электронной таблицы. Правила ручного ввода почти не отличаются от знакомых пользователям EXCEL, но вводить так большой объем данных довольно неудобно. К счастью, большинство современных исследователей хранит информацию в электронном виде. Статистические пакеты имеют массу возможностей для импорта информации из разных форматов: внешних баз данных, текстовых файлов, электронных таблиц.

Последний способ самый простой и естественный, но надо обратить внимание на несколько важных моментов.

В электронных таблицах *EXCEL* не существует понятия выходной формы для представления данных. Поэтому пользователи обычно стараются нарисовать на рабочем листе что-нибудь «красивенькое», что потом, по их мнению, хорошо будет выглядеть на печати и помогать работе с данными. Рамочки и раскраска таблицы во все цвета радуги не мешают переносу информации в статпакет, большинство особенностей форматирования при этом будет попросту потеряна, а вот заголовки и пустые строки-разделители могут очень сильно навредить. Настройки переменных листа статпакета позволяют задать собственные заголовки столбцов, определить тип данных (числовой, ранговый, номинальный) содержащихся в столбце, выбрать используемые шрифты и сделать еще массу полезных вещей, включая преобразование данных — столбцовые вычисления. Перенесенные же из исходного файла автоматически, заголовки будут восприняты как исходные данные. Например, числовой реквизит вдруг получит значение-слово, что приведет к ошибке, которая к счастью обычно диагностируется непосредственно на этапе ввода данных. Пустые или полупустые строки-разделители также нежелательны, так как вычислительные алгоритмы пакета для разных задач имеют собственные, различающиеся между собой правила работы с пропущенными данными, и наличие введенных для красоты или наглядности пустых строк может привести к неправильной обработке всей таблицы.

Есть и другие тонкости. Как правило, электронные таблицы различают только числовые и строковые данные, но делают это немного по-разному. Если в *EXCEL* «,» — единичная запятая это обычная текстовая строка, то статпакет может воспринять ее как ошибку при вводе числовой информации. Недопустимы также некоторые спецсимволы. Если одной из переменных вашей выборки будет знак препинания как характеристика словораздела, следует заранее подумать о подходящей кодировке, например, в классическом стиле телеграммы: «тчк», «зпт» и тому подобное. Следует внимательно следить, чтобы одно и то же значение не кодировалось по-разному («зпт» и «зап»). Если какой-нибудь признак (ударность слога, например, или тот же знак препинания) может как присутствовать, так и отсутствовать, должен быть введен специальный код для его отсутствия — безударность, словораздел без знака препинания и т. д. Пустая ячейка (клетка таблицы) не является кодировкой для их отсутствия!

Как правило, пакеты хорошо принимают табличный материал в текстовом формате, где поля разделены даже обычными пробелами (еще лучше, знаками табуляции или какими-либо другими специальными символами-разделителями), а строки — символами конца строки. Хорошо перекачиваются в статпакеты также таблицы, набранные в Word'e. Обычно вполне корректно работает простой перенос через буфер обмена.

В идеале, подготовленный к переносу в статпакет файл данных должен иметь такой же вид, какой он будет иметь в пакете. Если какая-то часть предварительной обработки текста (разбиение на слоги или стопы, разметка ударений) производится

программно, это следует сделать до помещения данных в рабочую таблицу статпакета и оформить результат с учетом всех перечисленных требований к организации статистической информации — структуре многомерной выборки. Не надо также помещать в один столбец несколько полей, разделив их каким-нибудь символом типа черточка или пробела.

К сожалению, эти, казалось бы, очевидные правила часто нарушаются исследователями.

Рассмотрим теперь структуру главного меню.

Большая часть пунктов главного меню имеет вполне привычные названия, хотя может содержать не только привычные операции. Например, из пункта меню пакета *STATISTICA* «File», «Output Manager», мы узнаем, что помимо файлов электронных таблиц (тип файла .sta) пакет работает с еще несколькими типами файлов. Это рабочие книги, куда удобно заносить результаты анализа, отчеты в формате .txt или .rtf, читаемом Word'ом, куда можно автоматически посылать комментированные результаты вычислений, таблицы и рисунки, то есть фрагменты текста уже готовые к переносу в статью, файлы макропрограмм (макросов, макрокоманд) на языке *Visual Basic*, отдельные графики, таблицы... Этот пункт меню позволяет пользователю настроить пакет, создать для себя комфортную рабочую среду. Меню «Edit» помимо традиционных операций редактирования и поиска может помочь заполнить некую область таблицы псевдослучайными числами... То же касается других пакетов.

Особого же внимания заслуживают индивидуальные для статпакетов пункты меню статистического анализа и графики («Statistics» и «Graphs» в *STATISTICA*).

На рисунке 2 показан типичный вид выпадающих меню статистического анализа и визуализации данных и результатов исследований. Заметим, что методы для удобства пользователя сгруппированы «по типовым задачам» — подразделам меню, как в средней школе. Все пункты меню снабжены понятными значками-пиктограммами.

Для работы со стиховедческими примерами в пакете *STATISTICA* нам понадобятся разделы базовой статистики (*Basic Statistic/Tables*), методы непараметрической статистики (*Nonparametrics*) и модуль *SVB* — *STATISTICA Visual Basic*. Быть может, еще *Probability calculator* — очень удобные интерактивные статистические таблицы. Все это входит в минимальный комплект поставки пакета.

Как происходит работа в пакете? Откроем, например, подменю базовой статистики и попадем в новое подменю, дающее нам доступ к инструментам первичного анализа выборки. Это дескриптивная статистика и корреляционные матрицы, наиболее известные критерии однородности для числовых выборок — разные формы применения критерия Стьюдента (*t-test*) и однофакторного анализа (*ANOVA* — *analysis of variance* — дисперсионный анализ). Кроме этого, меню содержит процедуры для создания и изучения нескольких видов таблиц. Из них для нас могут быть важны таблицы частот *Frequency tables* (для автоматического подсчета числа появлений значений изучаемого признака в исходном материале) и подменю *Tables and banners*, которое дает возможность строить так называемые таблицы сопряженных признаков

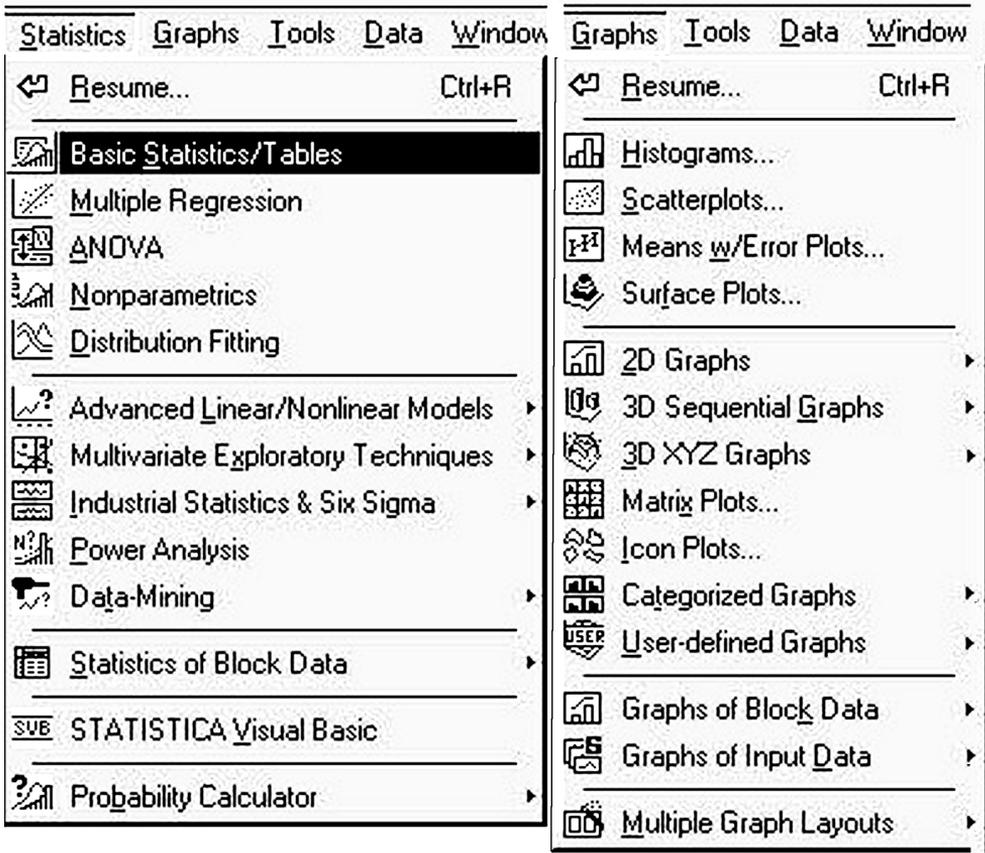


Рис. 2. Меню статистического «Statistics» и графического «Graphs» анализа пакета STATISTICA

и изучать их свойства на начальном уровне. Это часто нужно при работе с нечисловой, номинальной информацией, характерной для гуманитарных наук. Надо заметить, что в пакете *SPSS* последний раздел имеет изначально существенно лучшую реализацию и большие возможности, чем те, которые дает пакет *STATISTICA*.

Выбрав вид анализа, мы попадаем на вкладку его настройки и выполнения, где самой важной является кнопка «Variables» — «переменные». Перейдя по этой ссылке, мы получим доступ к списку реквизитов, полей наблюдений — столбцов электронной таблицы и выберем нужный нам для анализа набор переменных. Без этого дальнейшая работа невозможна. Вернувшись на вкладку анализа, мы получаем возможность начать вычисления. В зависимости от своих потребностей и уровня математической подготовки мы можем либо выполнить «быстрый» анализ — минимальный объем вычислений по умолчанию или настроить желаемый тип и объем вычислений. Результаты расчетов в зависимости от настройки рабочей среды попадают либо в отдельные окна вывода, либо собираются в специальную рабочую книгу (по-моему, это удобнее).

Внимание! Пакет не делает самостоятельных статистических выводов и не дает рекомендаций. Пользователь должен научиться понимать предоставляемые ему результаты расчетов и принимать решения самостоятельно. Полный автоматизм здесь невозможен!

Когда летом 2014 года я готовила доклад о возможностях применения статпакетов в стиховедении для «Славянского стиха XI», Александр Владимирович Прохоров предложил мне в качестве демонстрационных примеров несколько задач, связанных со статистическим анализом пушкинских текстов с применением известного статистического критерия согласия  $\chi^2$ , или критерия Пирсона. Что же это такое?

Мы наблюдаем некую категориальную, «номинальную» величину (например, тип ритмической формы стиха), способную принимать строго определенный набор альтернативных значений  $A_1, A_2, \dots, A_k$  и фиксируем число наблюдений — абсолютную частоту  $n_j$  для каждой альтернативы  $A_j$ ,  $j = 1, \dots, k$ ,  $\sum_{j=1}^k n_j = n$ , где  $n$  — общее число наблюдений в выборке. Наблюдения предполагаются независимыми. В рамках проверяемой гипотезы (модели) мы находим теоретические, так называемые ожидаемые частоты  $v_j$  для тех же значений  $A_j$ . Выражение

$$\Pi = \sum_{j=1}^k \frac{(n_j - v_j)^2}{v_j} \quad (*)$$

носит название статистики Пирсона и обладает следующим важным свойством. С ростом числа наблюдений вероятностное распределение статистики  $\Pi$  быстро (в приложениях число наблюдений уже считается большим, если все  $n_j$  не меньше 5–6) сходится к хорошо известному в теории вероятностей распределению  $\chi_s^2$ , что дает возможность построить популярный критерий согласия  $\chi^2$ . «Число степеней свободы» — параметр распределения  $s = k - l - t$ , где  $l$  обозначает число независимых линейных связей между наблюдаемыми частотами  $n_j$  (одна такая связь,  $\sum_{j=1}^k n_j = n$  имеется всегда),  $t$  — число неизвестных, статистически оцениваемых параметров модели.

Наиболее известен вид статистики Пирсона для проверки гипотезы согласия наблюдаемых частот с набором теоретических вероятностей  $p_1, p_2, \dots, p_k$ , с которыми в соответствии с проверяемой гипотезой реализуются альтернативы  $A_1, A_2, \dots, A_k$ ,

$$\Pi = \sum_{j=1}^k \frac{(n_j - np_j)^2}{np_j}, \quad (**)$$

здесь  $v_j = np_j$  в силу закона больших чисел.

Проверка гипотезы с помощью критерия  $\chi^2$  сводится к определению ожидаемых (теоретических, вычисленных в рамках гипотезы) частот; нахождению размерности  $s$ ; вычислению статистики Пирсона и сравнению ее значения с критическим

значением — процентной точкой распределения  $\chi_s^2$ , соответствующей заданной величине вероятности ошибки 1-го рода, которую мы допускаем при проверке гипотезы. Если вычисленное значение статистики больше критического, то проверяемая гипотеза отвергается, если меньше — принимается.

В XI-й главе замечательной монографии Б. Л. ван дер Вардена «Математическая статистика» приводится решение более десятка статистических задач с помощью критерия  $\chi^2$ .

Из них наиболее известны следующие задачи:

1. **Проверка согласия набора наблюдаемых частот с теоретическими вероятностями.** Это непосредственное вычисление статистики по формуле (\*\*\*) и сравнение ее с критическим значением —  $(1 - \alpha)$ -квантилью, или  $\alpha$ -процентной точкой распределения  $\chi^2$  размерности  $k - 1$  (одна линейная связь, нет оцениваемых параметров).

2. **Проверка гипотезы однородности** (соответствие одному вероятностному распределению) для  $m \geq 2$  независимых выборок, составленных из наблюдений за величинами, принимающими один и тот же набор значений  $A_1, A_2, \dots, A_k$ .

Для решения этой задачи надо найти оценки неизвестных, но одинаковых в любой из  $m$  выборок вероятностей для реализации альтернативы  $A_j$ ,  $\hat{p}_j$ ,  $j = 1, \dots, k$ . Поскольку в сумме все вероятности дают единицу, то надо сделать только  $k - 1$  оценку. Обозначив через  $n_{ij}$  число наблюдений  $A_j$  в  $i$ -ой выборке,  $n_{i\cdot}$  — ее длину,  $n_{\cdot j}$  — суммарное число наблюдений  $A_j$  во всех выборках,  $n$  — общее число наблюдений, получим

$$\Pi = \sum_{i=1}^m \sum_{j=1}^k \frac{(n_{ij} - n_{i\cdot} \hat{p}_j)^2}{n_{i\cdot} \hat{p}_j},$$

где оценки  $\hat{p}_j = \frac{n_{\cdot j}}{n}$  вычислены методом максимального правдоподобия в предположении проверяемой гипотезы однородности. Всего мы наблюдаем  $km$  частот с  $m$  связями (суммы частот наблюдений в каждой выборке дают ее объем) и  $k - 1$  оцененными параметрами, то есть  $s = km - m - (k - 1) = (m - 1)(k - 1)$ .

3. **Проверка гипотезы независимости номинальных признаков** — простейший вид анализа так называемых таблиц сопряженных признаков (кросстабуляций).

Запишем частоты совместных наблюдений  $n_{ij}$  значений признака  $A$ , имеющего градации  $A_j$ ,  $j = 1, \dots, k$ , и признака  $B$  со значениями  $B_i$ ,  $i = 1, \dots, m$  в виде таблицы с  $m$  строками и  $k$  столбцами (см. таблицу 3), дополнив ее «итоговыми» строкой и столбцом. Обозначим  $n_{\cdot j}$  сумму значений  $j$ -го столбца — общее число наблюдений  $A_j$ ,  $n_{i\cdot}$  сумму значений в  $i$ -ой строке — общее число наблюдений  $B_i$ ,  $n$  — общее число наблюдений в выборке. Если признаки независимы, то вероятность совместного наблюдения некоторых их значений должна быть равна произведению вероятностей наблюдения этих значений по-отдельности, то есть ожидаемая частота

$$v_{ij} = np_{ij} = np_i p_j \approx n \frac{n_{i\cdot}}{n} \frac{n_{\cdot j}}{n} = \frac{n_{i\cdot} \cdot n_{\cdot j}}{n}.$$

Подставив эти значения в формулу (\*), получим статистику критерия независимости номинальных признаков. Здесь нет оцениваемых параметров, зато число независимых связей составляет  $m + k - 1$ , то есть число степеней свободы, параметр  $\chi^2$ , снова равен  $(m - 1)(k - 1)$ . Заметим, что если в задаче однородности номер (название) выборки истолковать как градацию некоторого признака  $B$  — «Выборка», а данные записать в виде соответствующей таблицы сопряженности, то и по размерности, и по значению статистика критерия однородности совпадет со статистикой критерия независимости для исследуемого признака  $A$  и этого нового признака  $B$ . Это не удивительно, так как в обоих случаях нулевой гипотезе соответствует пропорциональность строк и столбцов таблицы данных, хотя по своему смыслу задачи совершенно разные.

Не все статистические пакеты могут непосредственно проверять гипотезу однородности для номинальных данных. В этом нет необходимости, потому что сделанное замечание позволяет использовать с этой целью модули пакета, предназначенные для анализа таблиц сопряженных признаков.

Рассмотрим теперь примеры, демонстрирующие решение этих задач. Данные приведены в том виде, в котором они были предоставлены А. В. Прохоровым.

## 1. Проверка согласия с вероятностями и однородность. Задачи типа 1и 2

Примеры касаются статистики ритмических форм стиха (четырёхстопный ямба, «Евгений Онегин»).

Таблица 1 содержит данные для проверки согласия исходной теоретической модели (2 варианта наборов вероятностей) с данными «Евгения Онегина».

Таблица 1

Ритмические формы	I	II	III	IV	VI	VII	Средняя ударность
Исходная модель	0,113	0,067	0,269	0,286	0,148	0,116	2,840
Исходная модель со средней ударностью EO	0,269	0,067	0,268	0,285	0,062	0,049	3,158
Евгений Онегин	0,261	0,067	0,101	0,468	0,097	0,006	3,158

Подготовим данные для анализа в пакете, создадим файл данных E\_O.sta, рассматривая вид ритмической формы как наблюдение — строку таблицы данных, а виды моделей и наблюдения как переменные. Получится рабочая таблица такого вида (см. рисунок 3). Первый столбец в вычислениях не участвует, но делает таблицу более понятной.

Частоты, приведенные в таблице 1, являются относительными. Если бы мы подставили их в формулу (\*), то получили бы результат ровно в 5523 (число строк

	1 Ритмич. Форма	2 ИМ	3 ИМ УЕ-О	4 Е-О	5 Абс ИМ	6 Абс ИМУЕО	7 Абс Е-О
1	I	0,113	0,269	0,261	624,099	1485,687	1442
2	II	0,067	0,067	0,067	370,041	370,041	370
3	III	0,269	0,268	0,101	1485,687	1480,164	558
4	IV	0,286	0,285	0,468	1579,578	1574,055	2585
5	VI	0,148	0,062	0,097	817,404	342,426	535
6	VII	0,116	0,049	0,006	640,668	270,627	33

Рис. 3. Данные, подготовленные для анализа в пакете STATISTICA

в «Евгении Онегине») меньше, чем при подстановке абсолютных частот (наблюденных и ожидаемых). Перейдем к абсолютным частотам.

Дважды щелкнем мышью по заголовку столбца 5. Откроется вкладка настройки переменной для абсолютных частот исходной модели. В нижнем окне вкладки наберем простую формулу  $=v2*5523$  и нажмем клавишу «Ввод». Появится сообщение о правильности формулы, и после подтверждения выполнения операции, «ОК», столбец заполнится вычисленными абсолютными значениями. Аналогично поступим со столбцами 6 и 7, заметив, что выражение  $vn$  в формуле обозначает столбец с соответствующим номером  $n$ , то есть формулы для вычисления абсолютных частот будут  $=v3*5523$  и  $=v4*5523$ . Это очень простой пример построчных (столбцовых) табличных вычислений. Формулы могут оперировать с данными столбцов, используя арифметические и логические операции, включать различные специальные функции, что позволяет производить довольно сложные вычисления. Для этой же цели мы также могли бы написать простой макрос.

В меню статистического анализ выберем подменю непараметрических методов, в нем — работу *Observed versus Expected X2*. Выберем переменные для сравнения —  $v7$  для наблюдаемых частот (заметим, что они округлены) и  $v6$  для ожидаемых. Выполним вычисления, нажав кнопку *Summary*. Результат будет получен в виде следующей таблицы 1.1, которая показывает достаточно плохое согласие наблюдаемых и ожидаемых частот, так как выведенная в верхнее поле таблицы фактическая вероятность ошибки при отвержении гипотезы согласия  $p$  исчезающе мала. Для первой исходной модели согласие еще хуже.

Позвольте! Когда мы описывали алгоритм проверки гипотезы, то говорили о необходимости сравнить результат вычислений с критическим значением. Здесь же критическое значение не приведено, зато есть какая-то «фактическая вероятность ошибки». Как быть, если мы желаем проверить критерий

Таблица 1.1

Результат вычислений в пакете

Case	Observed vs. Expected Frequencies (E_O) Chi-Square = 1542.042 df = 5 p<0,000000			
	Observed Var7	Expected Var6	O — E	(O-E)**2 /E
C: 1	1442,000	1485,687	-43,687	1,285
C: 2	370,000	370,041	-0,041	0,000
C: 3	558,000	1480,164	-922,164	574,522
C: 4	2585,000	1574,055	1010,945	649,285
C: 5	535,000	342,426	192,574	108,300
C: 6	33,000	270,627	-237,627	208,651
Sum	5523,000	5523,000	-0,000	1542,042

на заданном уровне значимости, с заданной вероятностью ошибки 1-го рода  $\alpha$ ? Правило очень простое. Если  $p < \alpha$ , то проверяемая гипотеза отвергается, модель признается неадекватной, поскольку бóльшим значениям статистики соответствуют меньшие значения вероятности ошибки, и мы заведомо превысили критическое значение. В противном случае мы не имеем оснований отвергнуть проверяемую гипотезу. Если любознательному пользователю все же очень захочется узнать критическое значение, то он может это сделать, используя пункт *Probability calculator* меню *Statistics*. В данной задаче при  $\alpha = 0.05$  и числе степеней свободы (df) равном пяти критическое значение было бы всего 11.07, то есть много меньше вычисленного значения статистики.

Таблица 2 содержит относительные частоты ритмических форм стиха в моделих Тарановского и Колмогорова-Прохорова. Мы хотим проверить гипотезу однородности для этих частот. Сделаем это несколько позже, продемонстрировав сначала задачу о независимости номинальных признаков.

Таблица 2

Ритмические формы Модель	I	II	III	IV	VI	VII	Средняя ударность
Евгений Онегин (Тарановский)	0,268	0,066	0,097	0,475	0,090	0,004	3,174
Евгений Онегин (К-П)	0,261	0,067	0,101	0,468	0,097	0,006	3,158

## II. Статистическая независимость номинальных признаков. Типовая задача 3

В таблице 3 приведена информация о распределении ритмических форм полустиший в «Борисе Годунове». Это простейший пример таблицы сопряженных признаков, на основании которой можно проверить гипотезу о статистической независимости двух номинальных признаков (ритмических форм 1-го и 2-го полустиший). В клетках таблицы, в столбцах помеченных словом «факт», помещены абсолютные частоты совместного наблюдения пар градаций признаков, то есть ритмической формы полных строк, в левом столбце и первой строке помещены частоты градаций самих признаков, равные суммам частот пар по строкам и столбцам таблицы. Всего имеется 1531 наблюдение. В таблице приведены также ожидаемые частоты, полученные в предположении статистической независимости

Таблица 3

Формы первого полустишия	Формы второго полустишия					
	∪∪∪∪∪ (525)		∪∪∪∪∪ (92)		∪∪∪∪∪ (914)	
	Факт	Вычисл	факт	Вычисл	Факт	вычисл
∪∪∪∪ (763)	(261)	261,3	(53)	45,8	(448)	454,9
∪∪∪∪ (295)	(119)	101,0	(19)	17,7	(157)	175,9
∪∪∪∪ (475)	(145)	162,7	(20)	28,5	(309)	283,2

ритмических форм полустиший, вычисленные вручную. Фактически, это две таблицы, сведенные для наглядности в одну.

Многие модули статистических пакетов, в том числе, предназначенные для анализа таблиц сопряженных признаков (кросстабуляций), способны работать не только с исходным, «сырыми», данными, но и с различными «полуфабрикатами»: теми же кросстабуляциями, матрицами корреляций и ковариаций. Однако модуль простейшего статистического анализа используемой нами версии пакета таких возможностей не имеет. В этом есть некоторый здравый смысл. Поскольку подсчет частот производится автоматически, а не вручную, построенные таблицы не будут содержать ошибок. Файл исходных данных, рабочая таблица, может выглядеть для нашего примера, так как показано на рисунке 4.

	1 Текст строки	2 Первое полустишие	3 Код 1	4 Второе полустишие	5 Код 2
1	Текст для	.....	.....	.....	.....
.....					
m	анализа	∪∩∪	I	∪∩∪∩∩	III
.....					
1531	не нужен	.....	.....	.....	.....

Рис. 4

Для анализа нам потребуются только 2 столбца, 3 и 5 или 2 и 4, если мы хотим получить более красиво оформленную таблицу результатов. Записи ритмических форм в явном виде на самом деле имеют в пакете внутренние числовые коды, и пары столбцов абсолютно эквивалентны с точки зрения вычисления статистики критерия. Некоторая избыточность данных может быть полезна, так как они тогда более наглядны и проверяемы.

Выберем в меню *Statistics* раздел базовых процедур, в нем работу *Tables and Banners*, в ней режим *Crosstabulation*, укажем переменные для анализа и отметим флажками необходимость вычислить ожидаемые частоты (*Expected Frequencies*) и статистику Пирсона (*Pearson & M-L Chi-square*). Нажав кнопку «ОК», мы мгновенно получим ответ в виде тех же самых таблиц сопряженности с наблюдаемыми и автоматически вычисленными ожидаемыми частотами, значения статистики критерия равной 13.51, числа степеней свободы 4 и значения фактической вероятности ошибки 1-го рода 0.009, соответствующей этому значению статистики и числу степеней свободы. На основании этих значений мы можем сделать достаточно обоснованный вывод о зависимости показателей, то есть отвергнуть гипотезу независимости с весьма малой вероятностью ошибки.

Статистика  $\chi^2$  часто используется для вычисления различных мер связи между номинальными величинами, заменяющих в этом случае привычные коэффициенты корреляции. Например, известный коэффициент Крамера,

$$V = \sqrt{\frac{\Pi}{n(r-1)}},$$

где  $r$  является минимумом из числа неитоговых строк и столбцов таблицы сопряженных признаков, в нашем случае составляет чуть меньше 0.07.

Как же быть, если таблица уже составлена? Для неопытного пользователя проще всего создать фиктивную выборку с теми же частотами. В нашем случае это займет всего несколько минут. Но это как-то некрасиво. В данном случае, зная ожидаемые частоты, мы могли бы поступить как в предыдущем примере — использовать модуль непараметрического анализа. Но, безусловно, лучшим решением будет написание макроса для многократного использования в аналогичных ситуациях. Для демонстрации пакета мной была написана макропрограмма *Chi2*, способная обрабатывать готовые таблицы сопряженных признаков или частот по выборкам, помещенные на рабочий лист пакета *STATISTICA*. Макрос *Chi2* вычисляет значение статистики Пирсона для проверки гипотез независимости номинальных признаков и однородности для наборов абсолютных частот и фактическую вероятность ошибки 1-го рода. Результаты выводятся на экран.

Именно так были обработаны данные из таблицы 2. Мы получили  $P \approx 4.9$ , размерность  $s = 5$ , вероятность ошибки  $p \approx 0.426$ , что говорит о хорошем согласии с гипотезой однородности, то есть о том, что модели сопоставимы.

Безусловно, работа с примерами — выборками малого объема не дает почувствовать всю прелесть работы со статистическими пакетами. На практике исследователь, затратив некоторый труд на качественную подготовку данных, получает в руки не просто «статистический калькулятор», а мощный инструмент, позволяющий ему экспериментировать с данными, мгновенно обрабатывать выборки большого объема, опробовать новые методы исследования, строить красивые и легко редактируемые графики и таблицы результатов, готовых к публикации.

## Литература

*Ван дер Варден Б.Л.* Математическая статистика. М; Издательство Иностранной Литературы, 1960. 434 с.

*Боровиков В.* STATISTICA: Искусство анализа данных на компьютере. 2-е изд. Питер, 2003. 688 с.

*Бююль Ахим, Цеффель Петер.* SPSS: искусство обработки информации. С-П; DiaSoft, 2005. 602 с.

*Кабаков Роберт И.* R в действии. Анализ и визуализация данных на языке R. ДМК-Пресс, 2014. 580 с.

*Колмогоров А. Н.* Труды по стиховедению. М; Издательство МЦНМО, 2015. 256 с.

*Смирнова О. С.* Статистические пакеты. 2008 г. // Заводская лаборатория. 2008. №5. 2008. С. 68–75.

*Тюрин Ю. Н., Макаров А. А.* Анализ данных на компьютере. М; Инфра-М, 2003. 544 с.

При работе над статьей использовалась также актуальная информация с сайтов компаний-производителей ПО.

**Olga S. Smirnova**

*Department of Mechanics and Mathematics Moscow State University  
(Russia, Moscow)  
kisaolga@mail.ru*

## **DATA ANALYSIS SOFTWARE (STATISTICAL PACKAGES) IN VERSE STUDY**

An important type of computer software — statistical packages for data analysis — is described. Statistical packages provide the possibility for statistical calculations, convenient data representation, application of graphical methods, performing statistical forecasts and many other operations, covered by the concept “data analysis”. Beginning with A. N. Kolmogorov’s works statistics is widely applied in verse study. Even not very sophisticated statistical investigations presuppose a considerable amount of routine calculations which are time-consuming and contain high risk of mistakes if done by hand. To avoid considerable loss of time and improve the reliability of results statistical packages should be used. The concise description and characteristics of available software of this type, basic methods of work are described taking on of the popular statistical packages as an example, data structure and requirements to the input data are thoroughly described, the access to the most often used procedures of statistical analysis, examples of solution of classical statistical problems in the field of verse study. Three examples of application of Pearson chi-squared test in verse study are as follows: 1) for checking of the hypothesis of statistical independence of semistichs in A. S. Pushkin’s “Boris Godunov”; 2) for testing of hypothesis of homogeneity of frequencies of rhythmical forms in models of Taranovsky and Kolmogov-Prokhorov and goodness-of-fit of frequencies of rhythmical forms in the poem of A. S. Pushkin’s poem “Eugeny Onegin” with two theoretical models.

*Key words:* Statistical package, data analysis, statistical test, goodness-of-fit test, chi-squared test, statistical independence of categorical variables, homogeneity test, macros *SVB*, crosstabulation.

### **References**

Van der Waerden. *Mathematische statistik*. Berlin, Springer-Verlag 1957. 371 c. (Russ ed: van der Varden B. L. *Matematicheskaya statistika*. Moscow, Izdatel'stvo Inostrannoi literatury, 1960. 434 p.)

Borovikov B. *Statistica: Iskusstvo analiza dannykh na komp'yutere* [STATISTICA: The art of computer data analysis]. St.Petersburg, Piter, 2003. 688 p.

Bühl Achim, Zöfel Peter. *SPSS Version 12: Einführung in die moderne Datenanalyse unter Windows*. München, Addison-Wesley, 2000. 734 p. (Russ ed: Akhim Byuyul', Tseaul' Peter. *SPSS: iskusstvo obrabotki informatsii*. St. Petersburg, DiaSoft, 2005. 602 p.)

Kabakoff Robert I. *R in Action. Data analysis and graphics with R*. Manning Publications Co, 2011. (Russ ed: Kabakov Robert I. *R v deystvii. Analiz i vizualizatsiya dannyh na yazyke R*. DMK-Press. 2014. 580 p.)

Kolmogorov A.N. *Trudy po stikhovedeniyu* [Works on Verse Study]. Moscow, Moscow Center of Continuous Education Edition, 2015, 256 p.

Smirnova O. S. [Statistical packages]. *Zavodskaya Laboratoriya*, 2008, no 5, pp. 68–75 (In Russ.)

Tyurin, Yu.N. Makarov A.A. *Analiz dannykh na komp'yutere* [Computer data analysis]. Moscow, Infra-M, 2003. 544 p.

## РИФМА, СТРОФИКА

*J. Říha*

*Institute of Czech Literature of the CAS  
(Czech Republic, Prague)  
riha@ucl.cas.cz*

### ON THE CONSONANT STRUCTURE OF RHYME IN CZECH ACCENTUAL-SYLLABIC VERSE

The analysis of rhyme involves two basic aspects: 1. phonetic (sound), and 2. semantic (meaning). The present paper is dedicated to the phonetic aspect of Czech accentual-syllabic rhyme (19<sup>th</sup> century). As far as the phonetic aspect is regarded, two further levels are distinguished: a) segmental, b) suprasegmental. The analysis of each of the layers in question involves different linguistic units: 1. sounds (segmental), 2. units of stress/phonetic words (suprasegmental). First, central distinctions (feminine × masculine; disyllabic × monosyllabic rhyme) and terms (reduplicant; rhyming position) are established. Proceeding from the structure of Czech syllable, the rhyme is approached as the sequence of P (peak) and C (coda) rhyming positions. The comparisons of blank and rhymed verses concerning consonant structure of the verse endings is drawn. Such comparison reveals significant differences between the both types of verse: concerning disyllabic rhyme, the consonant structure of the verse endings in rhymed verses tends to smaller complexity (final C-positions are more likely not to be occupied, penultimate C-position is rather occupied by a single consonant than by a consonant cluster), whereas the consonant structure of the verse ending in verses with monosyllabic rhymes tends to bigger complexity (final C-position is more likely to be occupied than in blank verse).

*Key words:* rhyme, Czech verse, sound, consonant structure, blank verse.

The analysis of rhyme involves two basic aspects: 1. phonetic (sound), and 2. semantic (meaning). The present paper is dedicated to the phonetic aspect of Czech accentual-syllabic rhyme (19<sup>th</sup> century). In the phonetic aspect, two further levels are distinguished: a) segmental, b) suprasegmental. The analysis of each of the layers in question involves different linguistic units: 1. sounds, 2. units of stress/phonetic words.

The description of rhyme at the segmental level is based on the structure of the (Czech) syllable. Three components are distinguished: syllable onset (O), i.e., a consonant or consonant cluster of the preceding syllabic peak, 2. a syllabic peak (P), a nucleus formed of a vowel, diphthong or sonorous consonant, and 3. syllabic coda (C), i.e., a consonant or

consonant cluster that follows on from the peak. The onset and coda are in part optional (cp. Palková 1994: 153).

The structure of rhyme at the segmental level is defined as the sequence of **P** (peak) and **C** (coda) **rhyming positions**. Syllabic peaks correspond to P positions (their sequence from the end of a verse is indicated by the lower index); corresponding to C positions are consonants or consonant clusters that follow syllabic peaks (for practical reasons the coda of one syllable and the onset of the following syllable are not distinguished); the lower index of C positions corresponds to the P positions that immediately precedes it (it is its left context). Proceeding from the end of a verse, the structure at the segmental level can be written down in this way:

$$\dots P_3 C_3 P_2 C_2 P_1 C_1$$

In a concrete verse, sounds, respectively groups of sounds, correspond to individual rhyme positions (there can be a group of sounds at position  $C_x$ ). Proceeding from the end of the verse, in the example (1), a sound [m] corresponds to position  $C_1$ , a sound [e] to position  $P_1$ , a sound [l] to position  $C_2$ , and a sound [o] to position  $C_2$ :

- (1) řeka hučí, lesy šumí kOLEM → O L E M  
 jako hlasy rozechvěné bOLEM, → O L E M  
**P<sub>2</sub> C<sub>2</sub> P<sub>1</sub> C<sub>1</sub>**

The term **reduplicant** is employed for a sequence of sounds/segments that are repeated at the end of verse. (This term comes from an unpublished doctoral thesis of A. I. Holtman, defended in 1996; for arguments for its implementation see Plecháč 2009.)

By means of the notation employed it would be possible to map verse in its entirety. However, the range of sound concordance (i.e., the number of places where sound concordances occur) tends to be limited.

In Czech accentual-syllabic rhyme **minimal extent of reduplicant** — i.e., the number of positions where there needs to be concordance in order for sound repetition to be identified as (canonical) rhyme — is standardised. The norm is concordance starting at position  $P_2$  (the penultimate syllabic peak in a verse) and encompassing all positions to the right of it (as in example 1, 2).

- (2) Rost jsem, otrok chABÝ,  
 mezi bratry rABY

In masculine rhyme, in which at least one verse is ended oxytonically (the stress falls on the verse's last strong position, i.e., a stressed monosyllable), the norm is concordance starting at position  $P_1$  (the last peak in a verse) and encompassing all positions to its right:

- (3) A když jim přešlo patnáct jAR,  
 tu přišel na ně lásky zmAR.

On the basis of minimal extent of reduplicant, **disyllabic** (obligatory sound concordance beginning at position  $P_2$ ) and **monosyllabic** (obligatory sound concordance beginning at position  $P_1$ ) rhymes are distinguished. (We must emphasise that this is typological

opposition defining the extent of minimal concordance; the actual extent of sound concordance can be bigger or smaller).

The structure of both types of rhyme can be put down as follows:

disyllabic rhyme:  $P_2 C_2 P_1 (C_1)$   
 monosyllabic rhyme:  $\langle C_2 \rangle P_1 (C_1)$

P positions are always occupied by only one sound (vowel, syllabic consonant or diphthong). For most accentual-syllabic verse production it is the case that quantity is irrelevant as regards concordance of vowels at rhyme positions P: from the perspective of rhyme, long and short vowels are equivalent. The conscious use of quantitatively matching rhymes is a matter of individual poetics and is symptomatic of stages in which accentual-syllabic verse is in close contact with quantitative prosody (e.g. 1820s and 1830s), or for writers that place an emphasis on the euphonic aspect of verse (cp. Jakobson 1995: 204–211, Sgallová 1966, Jiráč 1978).

C positions are occupied by a consonant or a consonant cluster. If they are occupied by a consonant cluster, the (canonical/exact) rhyme requires full concordance, i.e., concordance with regard to quality of sound, number and order of consonants (some exceptions are tolerated). Unlike P positions, C positions do not always have to be occupied. This particularly concerns the end position,  $C_1$  (this is why it is bracketed). The occurrence/non-occurrence of a consonant, respectively consonant cluster, at a  $C_1$  position distinguishes a rhyme as **closed/open**.

The second specific aspect of  $C_1$  positions is their final position before a verse boundary, as a result of which is neutralisation of voicing contrast at this position (devoicing):

- (4) Nuž na kamenný terč zavěste rOH → [ox]  
 a pod terč budiž dán obětní hOCH → [ox]

$C_2$  is part of a minimal rhyme in a disyllabic rhyme. By contrast with  $C_1$  position, these positions is occupied in the absolute majority of cases (the only exception are marginal rhymes, such as RomEA:idEA), which is why it is not bracketed. In monosyllabic rhyme, concordance at the  $C_2$  position becomes obligatory in cases in which the rhyme is open, because concordance at the  $P_1$  position alone would be insufficient (this is why it is bracketed):

- (5) a housle v ustavičné smutné hŘE,  
 jak neznaly by, že též smutek mŘE! — —

\*\*\*

In the second part of the paper, the proposed descriptive apparatus is employed to describe the consonant structure of disyllabic and monosyllabic rhyme. (In view of their different structure, the two types need to be discussed separately). Emphasis will be laid above all on disyllabic rhyme because of its central position in Czech accentual-syllabic verse. In the interests of simplification and maximum illustration, we are working in the case of each type only with the most typical rhythmic form: 2syllabic, respectively 1syllabic words. (The theses are based on the analyse of smaller corpora /1000 verses/ from work of J. Vrchlický /1853–1912/, the prominent Czech Parnassian, the results were tested against The Corpus of Czech Verse with kind help of Petr Plecháč.).

The subsequent interpretation is based on a comparison of rhymed and blank verse and an outline of the changes that the occurrence/non-occurrence of rhyme produces in the segmental structure of a verse clause.

### Disyllabic rhyme

The segmental structure of disyllabic rhyme includes two consonant positions: P<sub>2</sub> C<sub>2</sub> P<sub>1</sub> (C<sub>1</sub>). First, they will be examined separately, proceeding from the end of the verse.

For a C<sub>1</sub> position, what is determining is its final position and the optionality arising from it. For this position, the opposition of occurrence × non-occurrence of a consonant/consonant cluster is determining from the perspective of rhyme. The following table offers a comparison of rhymed and blank verse from this perspective:

T1 Occurrence/non-occurrence of consonant (clusters)  
at position C<sub>1</sub>: blank × rhymed verse (relative frequency)

	Blank	Rhymed
+ (closed rhyme)	24.8%	12.2%
– (open rhyme)	75.2%	87.8%

The table suggests there is a markedly lower frequency of consonants in position C<sub>1</sub> in rhymed verse.

Inter-vowel position C<sub>2</sub> is, unlike position C<sub>1</sub>, obligatory and is therefore always occupied. For this position, what is determining with regard to rhyme is the question of whether it is occupied by a consonant (c) or a consonant cluster (cc). The following table offers a comparison of rhymed and blank verse from this perspective:

T2 Occurrence/non-occurrence of consonant cluster (cc)  
at position C<sub>2</sub>: blank × rhymed verse (relative frequency)

	Blank	Rhymed
+ (cc)	29.3%	15.3%
– (c)	70.7%	84.7%

The table suggests there is a markedly lower frequency of consonant clusters in position C<sub>2</sub> in rhymed verse.

The motivation for these two facts is demonstrated, in our view, when both observations are combined into one complex comparison. In the following notation the symbols v (vowel), c (consonant) and cc (consonant cluster) are employed:

T3 v/c structure of verse clause: blank × rhymed verse

	Blank	Rhymed
vcv	50%	70%
vccv	22%	12%
vcvc	20%	15%
+complex	8%	3%

From the data present it is evident that in the case of disyllabic rhyme the presence of rhyme (the need to repeat equivalent sounds at the end of verse) leads to the simplification of the clause at the segmental level: the clause tends towards minimum complexity and minimum number of segments subject to sound concordance.

### Monosyllabic rhyme

The monosyllabic rhyme is examined only in brief. At the segmental level its structure is to a large degree the opposite of double-syllabic rhyme. It contains just one  $C_1$  consonant position. This position is optional; however, if it is not occupied monosyllabic rhyme requires concordance at the  $C_2$  position. (We will not examine the  $C_2$  position in monosyllabic rhyme here; in view of its position to the left of the  $P_1$  position, i.e., from the minimal rhyme boundary, it requires a different approach).

The presence/non-presence of a consonant is again determining for the  $C_1$  position. The table offers a comparison of rhymed and blank verse from this perspective:

T4 Occurrence/non-occurrence of consonant (cluster)

at position  $C_1$  — rhymed × blank verse

	Blank	Rhymed
+ (closed)	79.6%	91.5%
– (open)	20.4%	8.5%

The  $C_1$  position is, fully according to expectation, more frequently occupied in rhymed verse than in blank verse. Therefore the presence of rhyme in monosyllabic rhyme, due to its different structure, has an opposite effect than in disyllabic rhyme: the segmental structure of clauses becomes more complex.

*This study is a result of the research funded by the Czech Science Foundation as the project GA ČR GA15-19820S “Metrical structure of Neruda’s verse.”*

### References

- Jakobson, R. *Základy českého verše*. [The Foundations of Czech Verse]. *Poetická funkce* [Poetic Function]. M. Červenka (ed.). Jinočany: H&H, 1995, pp. 157–248.
- Jirát, V. *Hudba rýmů* [The Music of Rhymes]. *Portréty a studie* [Portraits and essays]. J. Čermák (ed.). Praha: Odeon, 1978, pp. 419–433.
- Palková, Z. *Fonetika a fonologie češtiny* [Phonetics and Phonology of Czech]. Praha: Karolinum, 1994. 366 p.
- Plecháč, P. *Struktura a modalita rýmu v české poezii 90. let 19. století* [Structure and Modality of Rhyme in Czech Fin-de-Siècle Poetry]. Unpublished MA thesis, 2009. 84 p.
- Sgallová, K. *Kvantita samohlásek v obrozenském rýmu* [Vocalic Quantity in the Rhyme of Czech National Revival]. *Česká literatura*. vol. 14, 1966, no. 5/6, pp. 467–472.

**А. В. Черепанова**  
*Российский государственный гуманитарный университет*  
*(Россия, Москва)*  
*gordostafrodyty@mail.ru*

## **РИФМА И ГРАММАТИЧЕСКИЙ СТРОЙ ЯЗЫКА**

В статье на материале русской и английской поэзии проводится сопоставление степени взаимозависимости морфологии и фонетического наполнения рифмоэлементов в английском и русском стихе. В отобранном материале выявлялись все рифмические гнезда, затем из них отбирались более многочисленные для грамматического анализа. Определялось, какие части речи встречались в каждом рифмическом гнезде. Были выделены грамматические характеристики, влияющие на фонетическое наполнение рифмоэлементов и в русском, и в английском языке. В процессе исследования оказалось, что русский и английский языки сильно отличаются с точки зрения степени взаимозависимости между грамматикой и фонетическим наполнением рифмоэлемента. В русском языке грамматика и фонетическое наполнение рифмоэлементов отчетливо коррелируют, и по морфологическим характеристикам слова можно до определенной степени предсказать фонетическое наполнение рифмоэлемента. В английском же языке предсказать фонетический состав рифмоэлемента по грамматическим характеристикам рифмующихся слов практически невозможно, за исключением очень ограниченного числа особых случаев.

*Ключевые слова:* рифма, морфология рифмы, рифмические гнезда, рифмоэлемент, грамматический строй языка, русский и английский стих.

Грамматический строй русской рифмы исследовался неоднократно. Среди наиболее важных стоит упомянуть работы Дж. Т. Шоу [Шоу 1996], Д. С. Ворта [Ворт 1978, Worth 1979], Ю. К. Стехина [Стехин 1970], М. Л. Гаспарова [Гаспаров 1984] и Т. В. Скулачевой [Скулачева 2013].

Непосредственно взаимосвязь грамматического и фонетического наполнения рифмоэлемента на русском материале исследовал только М. Л. Гаспаров для рифм на *-ой* [Гаспаров, Скулачева 2004], но сплошного анализа взаимосвязи морфологии и фонетического наполнения слова для всех встретившихся в тексте рифмоэлементов еще никто не проводил. На английском материале подобных исследований, насколько нам известно, не проводилось.

Мы собираемся провести сопоставление степени взаимозависимости морфологии и фонетического наполнения рифмоэлементов в английском и русском стихе.

В качестве материала для исследования на русском языке выбран роман в стихах А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (более 5000 строк), написанный четырёхстопным ямбом, а на английском языке — поэма Александра Поупа «The Rape of the Lock» (около 800 строк), написанная пятистопным ямбом.

Прежде всего все строки романа в стихах «Евгений Онегин» были распределены нами вручную по рифмическим гнездам. Было выявлено 653 рифмических гнезда. Из этих гнезд были выбраны те, которые содержали более двадцати рифмопар, а именно: *-ает*, *-ал*, *-ам*, *-ас*, *-ать*, *-го*, *-ей*, *-ений*, *-енье*, *-ет*, *-ил*, *-ит*, *-ла*, *-на*, *-не*, *-ны*, *-ов*, *-ой*, *-ом*, *-он*, *-ор*, *-ою*, *-я*. Такой отбор был осуществлён по причине того, что для получения достоверных статистических данных нам необходимо было проанализировать достаточное количество примеров с одним и тем же рифмоэлементом. Соответственно, рифмические гнезда, состоящие из малого количества рифмопар (например, одной или двух) не допускались к дальнейшему анализу.

Соотношение отобранных нами рифмоэлементов представлено в Таблице 1.

Таблица 1

**Соотношение рифмоэлементов  
в романе в стихах  
«Евгений Онегин»**

Рифмоэлемент	Абс. частота	Отн. частота
-Ой	198	0,112
-Ей	184	0,104
-Ет	126	0,071
-На	118	0,067
-Ал	112	0,063
-Ит	88	0,050
-Он	82	0,046
-Ом	80	0,045
-Ов	64	0,036
-Я	64	0,036
-Ать	60	0,034
-Ою	60	0,034
-Ил	58	0,032
-Ений	56	0,031
-Енье	56	0,031
-Ор	50	0,028
-Ас	46	0,026
-Ает	44	0,025
-Ам	44	0,025
-Го	42	0,023
-Ла	42	0,023
-Не	42	0,023
-Ны	42	0,023

Как видно из Таблицы 1, наиболее многочисленными являются рифмоэлементы *-ой* (11,3% от 23 отобранных) и *-ей* (10,5%). Далее идут *-ет* (7,2%), *-на* (6,7%), *-ал* (6,4%), *-ит* (5%), *-он* (4,7%), *-ом* (4,5%), *-ов* и *-я* (по 3,6%), *-ать* и *-ою* (по 3,4%), *-ил* (3,3%), *-ений* и *-енье* (по 3,2%), *-ор* (2,8%), *-ас* (2,6%), *-ает* и *-ам* (по 2,5%). Завершают таблицу рифмоэлементы *-го*, *-ла*, *-не*, *-ны* (по 2,4%).

Далее, все словоформы из рифмопар были подвергнуты морфологическому анализу. Нами учитывались те грамматические характеристики, которые выделены в «Русской грамматике» [Русская грамматика 1980]. В результате, для каждого рифмоэлемента определилась одна или несколько частей речи, которые наиболее часто встречаются в данном рифмическом гнезде и таким образом, предположительно, влияют на фонетический облик рифмоэлемента.

Распределение частей речи для рифмоэлементов представлено в Таблице 2.

Из Таблицы 2 мы видим, что все словоформы с рифмоэлементом *-ает*, это глаголы. У рифмоэлемента *-ал* 70,5% глаголов и 29,5% существительных. У рифмоэлемента *-ам* 72,7%

## Относительные частоты частей речи, к которым принадлежат исследованные рифмоэлементы в романе в стихах «Евгений Онегин»

	Существительное	Местоимение	Прилагательное	Числительное	Глагол	Наречие	Частица	Междометие
-ает	—	—	—	—	1	—	—	—
-ал	0,294	—	—	—	0,705	—	—	—
-ам	0,727	0,181	—	—	0,045	0,090	—	—
-ас	0,456	0,456	—	—	0,021	0,043	0,021	—
-ать	0,1	—	—	0,016	0,883	—	—	—
-го	—	1	—	—	—	—	—	—
-ей	0,532	0,358	0,032	—	—	0,059	—	0,010
-ений	1	—	—	—	—	—	—	—
-енье	1	—	—	—	—	—	—	—
-ет	0,595	—	0,015	—	0,238	0,023	0,126	—
-ил	0,034	—	0,086	—	0,879	—	—	—
-ит	0,102	—	—	—	0,897	—	—	—
-ла	0,190	—	0,166	—	0,642	—	—	—
-на	0,211	0,296	0,381	—	—	—	—	—
-не	0,642	0,261	—	—	—	0,095	—	—
-ны	0,595	—	0,404	—	—	—	—	—
-ов	0,906	0,015	0,078	—	—	—	—	—
-ой	0,419	0,136	0,419	—	0,005	0,020	—	—
-ом	0,575	0,112	0,112	—	0,012	0,187	—	—
-он	0,414	0,414	0,146	—	—	0,024	—	—
-ор	1	—	—	—	—	—	—	—
-ою	0,633	0,266	0,033	—	0,066	—	—	—
-я	0,296	0,703	—	—	—	—	—	—

существительных, 18,2% местоимений, 9,1% наречий и 4,5% глаголов. У рифмоэлемента *-ас* по 45,6% существительных и местоимений, 4,3% наречий и по 2,2% глаголов и частиц. У рифмоэлемента *-ать* 88,3% глаголов, 10% существительных и 1,6% числительных. Рифмоэлемент *-го* в 100% случаев принадлежит местоимениям. Рифмоэлемент *-ей* распределился по частям речи, следующим образом: 53,3% у существительных, 35,9% у местоимений, 6% у наречий, 3,3% у прилагательных и 1,1% у междометий. Рифмоэлементы *-ений* и *-енье* во всех примерах принадлежат существительным. У рифмоэлемента *-ет* 59,5% существительных, 23,8% глаголов, 12,7% частиц, 2,4% наречий и 1,6% прилагательных. У рифмоэлемента *-ил* 87,9% глаголов, 8,6% прилагательных и 3,4% существительных. У рифмоэлемента *-ит* 89,8% глаголов и 10,2% существительных. У рифмоэлемента *-ла* 64,2% глаголов, 19% существительных и 16,6% прилагательных. У рифмоэлемента *-на* 38,1% прилагательных, 29,7% местоимений и 21,2% существительных. У рифмоэлемента *-не* 64,3% существительных, 26,2% местоимений и 9,5% наречий. У рифмоэлемента *-ны* 59,5% существительных и 40,5% прилагательных. У рифмоэлемента *-ов* 90,6% существительных, 7,8% прилагательных

и 1,6% местоимений. У рифмоэлемента *-ой* по 41,9% существительных и прилагательных, 13,6% местоимений, 2% наречий и 0,5% глаголов. У рифмоэлемента *-ом* 57,5% существительных, 18,7% наречий, по 11,2% местоимений и прилагательных и 1,2% глаголов. У рифмоэлемента *-он* 41,4% существительных и местоимений, 14,6% прилагательных и 2,4% наречий. Все словоформы с рифмоэлементом *-ор* являются существительными. У рифмоэлемента *-ою* 63,3% существительных, 26,7% местоимений, 6,6% глаголов и 3,3% прилагательных. У рифмоэлемента *-я* 70,3% местоимений и 29,7% существительных.

Из таблицы 2 видно, что существительное является той частью речи, которая наиболее часто образует рифмоэлементы *-ам*, *-ей*, *-ений*, *-енье*, *-ет*, *-не*, *-ны*, *-ов*, *-ом*, *-ор*, и *-ою*. Для местоимения это рифмоэлементы *-го* и *-я*. Существительное и местоимение являются одинаково часто употребительными частями речи для рифмоэлементов *-ас* и *-он*. Для прилагательного это рифмоэлементы *-на* и *-ой*. Для глагола это рифмоэлементы *-ает*, *-ал*, *-ать*, *-ил*, *-ит*, и *-ла*. Важно отметить, что среди проанализированных нами примеров некоторые части речи использовали только один или два рифмоэлемента. Так, например, имя числительное встретилось только среди словоформ с рифмоэлементом *-ать*, междометия только среди словоформ с рифмоэлементом *-ей*, а частицы у словоформ с рифмоэлементами *-ас* и *-ет*. В свою очередь для некоторых рифмоэлементов все слова входящие в рифмопару являются представителями одной и той же части речи. Например, 100% словоформ с рифмоэлементом *-ает* — это глаголы, 100% словоформ с рифмоэлементом *-го* — это местоимения, а все словоформы с рифмоэлементами *-ений*, *-енье*, *-ор* — это существительные.

На основании морфологического анализа для каждой части речи, способной породить данный рифмоэлемент, были выявлены наиболее часто встречающиеся характеристики. Таким образом, для каждой словоформы входящей в рифмопару, были определены ее характеристики. На русском материале число таких слов составило 1758. Так, например, в рифмическом гнезде на *-ой* для словоформы *женой* выявлены следующие характеристики: существительное нарицательное, одушевленное, конкретное, ж.р., 2 скл., Т.п., ед.ч. А в рифмическом гнезде на *-ает* для словоформы *обладает* определены такие характеристики: глагол несовершенного вида, наст.вр., I спр., непереходный, невозвратный, изъяв.накл., 3-е л., ед.ч., ж.р.

Далее, основываясь на полученные данные и опираясь на частотность той или иной морфологической характеристики, стало возможным выявить у частей речи, которые чаще всего образуют рифмоэлемент, те морфологические характеристики, которые более всего влияют на порождение той или иной рифмы.

Важно отметить, что не все ранее учитываемые нами категории допускались к дальнейшему анализу. Так, например, несмотря на то, что большая часть существительных являлась неодушевленными, эта категория рассматривалась нами как заведомо не влияющая на порождение рифмоэлементов. Таким образом, в дальнейшем анализе рассматривались такие категории: у существительных — род, число, падеж, склонение; у местоимений — падеж, число, род; у прилагательных — падеж, число, род; у глаголов — время, спряжение, лицо, число, род.

На основании анализа большого количества материала можно сделать вывод, что у всех проанализированных нами частей речи (существительное, местоимение, прилагательное, глагол) морфологические характеристики оказывают влияние на порождение рифмоэлементов. Например, в «Евгении Онегине» рифмоэлемент *-ал* принадлежит таким глаголам: *воспевал, испытал, зевал*. Всех их объединяет употребление в прошедшем времени, изъявительном наклонении, единственном числе и мужском роде. Если же мы посмотрим на примеры глаголов с рифмоэлементом *-ит*: *кипит, теснит, спит*, то увидим, что в отличие от глаголов на *-ал* они употреблены уже в настоящем времени. Существительные с рифмоэлементом *-ам* (например, *слезам, волнам, ногам* т. д.) чаще всего являются существительными во множественном числе, женском роде, дательном падеже и относятся ко второму склонению. В свою очередь, существительные с рифмоэлементом *-на* (*луна, весна, тишина*) чаще всего оказываются существительными в именительном падеже, единственном числе, женском роде и относятся ко второму склонению.

Мы видим, что в русском языке отчетливо видна взаимосвязь грамматики с фонетическим наполнением рифмоэлементов. Таким образом, увидев определенный рифмоэлемент, мы с большой вероятностью предугадаем какими морфологическими характеристиками обладает слово, к которому данный рифмоэлемент принадлежит. Например, рифмоэлемент *-енье* чаще всего будет принадлежать существительному среднего рода, единственного числа, в именительном падеже и относящемуся к первому склонению (например, *пенье, прикосновенье, воображение* и т. д.).

В процессе работы с английским материалом в поэме А. Поупа «The Rape of the Lock» было выявлено 140 рифмических гнезд. Для проведения дальнейшего анализа, среди них были отобраны те, которые насчитывали более десяти рифмопар, а именно: *-ace, -ain, -air, -ay, -ide, -ound, -ow*. Такое минимальное количество рифмопар было выбрано для того чтобы получить более точные данные, т. к. на меньшем количестве рифмопар труднее заметить закономерности влияния морфологических характеристик на появление определенных рифмоэлементов.

Соотношение самых многочисленных рифмоэлементов в поэме Александра Поупа «The Rape of the Lock» представлено в Таблице 3.

Как показывает таблица 3, в поэме «The Rape of the Lock» самым многочисленным элементом является *-air* (26,5% от всех отобранных рифмоэлементов), далее следуют *-ay* (17,3%), *-ain* (13,3%), *-ow* (12,2%), и *-ace, -ide, и -ound* (по 10,2% каждый).

Как и в «Евгении Онегине», для всех словоформ, составляющих рифмические гнезда, были определены части речи, которыми они являются.

Соотношение всех частей речи для каждого рифмоэлемента представлено в таблице 4.

Таблица 3

## Соотношение рифмоэлементов в поэме «The Rape of the Lock»

Рифмоэлемент	Абс. частота	Отн. частота
-Air	52	0,265
-Ay	34	0,173
-Ain	26	0,132
-Ow	24	0,122
-Ace	20	0,102
-Ide	20	0,102
-Ound	20	0,102

## Относительные частоты частей речи, к которым принадлежат исследованные рифмоэлементы в поэме «The Rape of the Lock»

Рифмоэлемент	Существительное	Прилагательное	Наречие	Глагол
<b>-ace</b>	0,95	-	0,05	-
<b>-ain</b>	0,538	0,192	0,115	0,153
<b>-air</b>	0,826	-	-	0,173
<b>-ay</b>	0,5	0,029	0,147	0,323
<b>-ide</b>	0,45	-	0,1	0,45
<b>-ound</b>	0,25	0,05	0,25	0,45
<b>-ow</b>	0,416	0,041	0,208	0,333

Из таблицы 4 видно, что рифмоэлемент *-ace* в 95% принадлежит существительным и лишь в 5% — наречиям. Рифмоэлемент *-ain* в 53,8% примеров встречается у существительных, в 19,2% — у прилагательных, в 15,4% — у глаголов и в 11,5% у наречий. Встречаемость рифмоэлемента *-air* составляет 82,7% — у существительных, и 17,3% — у глаголов. Рифмоэлемент *-ay* в 50% примеров принадлежит существительным, в 32,3% — глаголам, в 14,7% — наречиям и в 2,9% — прилагательным. По 45% от рифмоэлемента *-ide* принадлежит существительным и глаголам и 10% — наречиям. В большинстве случаев (45%) рифмоэлемент *-ound* встречается у глаголов, в 25% — у существительных и наречий и в 5% — у прилагательных. В 41,7% примеров, рифмоэлемент *-ow* встречается у существительных, в 33,3% — у глаголов, в 20,8% — у наречий и в 4,2% — у прилагательных.

Таким образом, отобранные для анализа рифмоэлементы чаще всего встречаются у следующих частей речи (в порядке встречаемости): у существительных, глаголов, наречий и прилагательных. Важно отметить, что некоторые рифмоэлементы не встречались у определенных частей речи. Так, например, рифмоэлемент *-air* не встречался у прилагательных и наречий, рифмоэлемент *-ace* не употреблялся прилагательными и глаголами, а рифмоэлемент *-ide* не встречался у прилагательных.

Затем, для каждой части речи были определены морфологические характеристики. Нами учитывались характеристики частей речи, описанные в «Морфологии английского языка» [Смирницкий 1959]. Затем среди морфологических характеристик были выделены те, которые чаще всего встречаются.

Оказалось, что чаще всего в позиции рифмы в английском языке находятся существительные и глаголы. Такой результат является естественным, так как существительное и глагол являются одними из наиболее частотных частей речи.

Среди примеров с отобранными к дальнейшему анализу рифмоэлементами, подавляющее большинство существительных — это существительные единственного числа и в общем падеже (например, *face*, *rain*, *pride*), а подавляющее число глаголов употреблены в действительном залоге, настоящем времени, изъявительном наклонении, третьем лице и множественном числе (например, *repair*, *play*, *rebound*). Таким образом, в анализируемый материал не попали существительные

во множественном числе и притяжательном падеже, а также глаголы в третьем лице и единственном числе.

Следует отметить, что среди примеров, которые не были допущены нами к анализу (по причине малого количества рифмопар), присутствовали рифмоэлементы с окончанием *-s*. Из 116 примеров в 74 случаях данное окончание являлось признаком множественного числа, а в 42 случаях оно обозначало форму 3-го лица, единственного числа.

На основании рассмотренных примеров из поэмы «The Rape of the Lock» оказалось, что морфологические характеристики не влияют существенным образом на порождение того или иного рифмоэлемента, т. к. в основном, в английском языке рифмуются слова, которые состоят только из корневой морфемы.

Английский язык — язык с сильными аналитическими тенденциями, т. е. в этом языке грамматика выражается вне слова (например, при помощи порядка слов) [Реформатский 2007]. Система окончаний в английском языке настолько редуцирована, что не может являться определяющим фактором при выборе звуков рифмоэлемента, тем не менее, рифмоэлементы оканчивающиеся на *-s* демонстрируют определенную корреляцию с грамматикой. Это окончание часто не образует слога, поэтому оно является только дополнительным фактором и не оказывает такого влияния как в рифмах в русском языке.

Таким образом, оказалось, что в интересующем нас отношении сравниваемые нами русский и английский языки сильно отличаются. В русском языке грамматика влияет на порождение рифмоэлементов, и по морфологическим характеристикам слова можно до определенной степени предсказать фонетическое наполнение рифмоэлемента. Например, увидев рифмоэлемент *-go*, мы с большой вероятностью предугадаем, что он принадлежит местоимению со следующими характеристиками: единственное число, винительный падеж, мужской род (**его**, **него** и т. д.) В английском же языке предсказать фонетический состав рифмоэлемента по характеристикам слова, которому он принадлежит, практически невозможно, за исключением сравнительно немногочисленного набора рифмоэлементов, оканчивающихся на *-s*.

Таким образом, в русском стихе существует отчетливая взаимосвязь между частеречевой принадлежностью слова, его грамматическими характеристиками и фонетическим наполнением рифмоэлемента. В английском же языке такой взаимозависимости почти нет, вернее, она заметна на небольшой группе не самых частотных рифмоэлементов.

## Литература

Ворт Д. С. О грамматическом компоненте славянской рифмы (на материале Евгения Онегина» А. С. Пушкина) // American Contributions to the VIII International Congress of Slavists. Columbus. 1978. V. 1. P. 774–817.

Гаспаров М. Л. Эволюция русской рифмы // Избранные труды. Т. III. О стихе. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 290–325.

*Гаспаров М. Л.* Метр и смысл. М.: РГГУ, 1999. -297 с.

*Гаспаров М. Л.* «Ты-ты рифмы»: рифмо-синтаксические клише у Пушкина // После юбилея. Иерусалим, 2000. С. 71–84.

*Гаспаров М. Л.* Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише // Проблемы структурной лингвистики. 1982. М., 1984. С. 169–185.

*Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В.* Статьи о лингвистике стиха. М.: Языки славянской культуры, 2004.

*Зализняк А. А.* Грамматический словарь русского языка. М.: Русский язык, 1980. -879 с.

*Реформатский А. А.* Введение в языковедение: Учебник для вузов / под ред. В. А. Виноградова. 5-е изд., испр. — М.: Аспект Пресс, 2007. — 536 с.

Русская грамматика. АН СССР, Институт русского языка. В 2 т. / Под ред. Н. Ю. Шведовой. Том I: Фонетика, Фонология, Ударение, Интонация, Словообразование, Морфология. М.: Наука, 1980. -789 с.

Русская грамматика. АН СССР, Институт русского языка. В 2 т. / Под ред. Н. Ю. Шведовой. Том II: Синтаксис. М.: Наука, 1980. -714с.

*Самойлов Д. С.* Книга о русской рифме. Изд. 2-е, дополн. М.: Худож. лит., 1982. -351 с.

*Скулачева Т. В., Гаспаров М. Л.* Ритм и грамматика в стихе: третья форма четырехстопного ямба в «Евгении Онегине» // Вестник Московского университета. Сер.9. Филология. 1999. №3. С.90–101.

*Скулачева Т. В.* Распределение частей речи в неполноударных строках русского четырехстопного ямба // Корпусный анализ русского стиха. М.: Азбуковник, 2013. С. 243–266.

*Смирницкий А. И.* Морфология английского языка. М.: Издательство литературы на иностранных языках, 1959. -440 с.

*Стехин Ю. К.* К вопросу об использовании различных частей речи русского языка в рифме // Вопросы прикладной лингвистики. Вып.2. Днепропетровск, 1970. С.96–98.

*Томашевский Б. В.* Стих и язык. Филологические очерки. М.: Гослитиздат, 1959. — 471 с.

*Шоу Дж. Т.* Части речи в рифмах основных стихотворных жанров и в концах прозаических синтагм у Пушкина // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М.: РГГУ, 1996. С.327–336.

*Shaw J. Th.* Pushkin's Rhymes: a dictionary. Madison: The University of Wisconsin press, 1974.

*Shaw J. Th.* Pushkin's Rhymes. A dictionary. Second edition, revised. Idyllwild: Charles Schlacks, Jr., 2001. -572 p.

*Shaw J. Th.* Studies in Pushkin's Rhyming. Theory from practice. Idyllwild: Charles Schlacks, Jr., 2002. -316 p.

*Worth D. S.* Grammar in rhyme: Pushkin's rhyme: Pushkin's lyrics // Russian romanticism: Studies in the poetic codes. Stockholm, 1979.

**Anastasija V. Cherepanova**  
Russian State University for Humanities  
(Russia, Moscow)  
gordostafrodyty@mail.ru

## RHYME AND GRAMMATICAL SYSTEM OF LANGUAGE

This article examines some examples of Russian and English poetry of XVIII–XIX century. It discusses correlation between morphology and sounds of rhyme-elements in Russian and English verse. We determined all rhyme sets in the selected material and then chose the most widespread. We also determined the most frequently used parts of speech for every rhyme set. We determined the grammatical features which are supposed to affect the phonetic structure of rhyme-elements in Russian and English languages. The results show that Russian and English languages differ greatly as far as the interaction of rhyme sounds and grammar is concerned. In Russian language grammar affects the set of rhyme-elements, so we can predict the phonetic content of rhyme-element just knowing morphological features of the Russian word. But it is almost impossible to predict the phonetic content of an English word by its morphological features, except for a very limited number of cases, like rhyme elements ending in –s.

*Key words:* rhyme, morphological analysis, rhyme set, rhyme-element, grammatical system of language, Russian and English poetry.

### References

Gasparov M. L. *Ritmicheskii slovar' i ritmiko-sintaksicheskie klishe* [Rhythmic Dictionary and cliché of rhythm and syntax]. *Problemy strukturnoi lingvistiki 1982* [Problems of Structural Linguistics 1982]. M.: Nauka, Publ.1984. pp. 169–185. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Evolyutsiya russkoi rifmy* [The Evolution of Russian rhyme]. *Izbrannye Trudy* [Selected Writings]. T.III. O stikhe [On Verse]. M.: Yazyki slavyanskoi kul'tury, Publ.1997. Pp. 290–325. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Metr i smysl* [Meter and meaning]. M.: RGGU, Publ.1999. 297 p. (In Russ.)

Gasparov M. L. «Ty-ty rifmy»: *rifmo-sintaksicheskie klishe u Pushkina* [«Ty-ty rhymes» and Pushkin's cliché of rhyme and syntax]. *Posle yubileya* [After the Jubilee]. Ierusalim, Publ.2000. pp. 71–84. (In Russ.)

Gasparov M. L., Skulacheva T. V. *Stat'i o lingvistike stikha* [Articles on Linguistics of Verse]. M.: Yazyki slavyanskoi kul'tury, Publ.2004. (In Russ.)

Zaliznjak A. A. *Grammaticheskij slovar' russkogo jazyka* [Grammatical dictionary of Russian language]. M.: Russkij jazyk, Publ.1980. p.879. (In Russ.)

Reformatskiy A. A. [An introduction to linguistics: College textbook]. *Vvedenie v jazykovedenie: Uchebnik dlja vuzov*, pod red. V. A. Vinogradova. 5-e izd., ispr. M.: Aspekt Press, Publ. 2007. p.536. (In Russ.)

*Russkaja grammatika*. AN SSSR, Institut russkogo jazyka [Russian grammar. V 2. Pod red. N. Ju. Shvedovoj. V. I: *Fonetika, Fonologija, Udarenie, Intonacija, Slovo-obrazovanie, Morfologija* [Phonetics, Phonology, Emphasis, Intonation, Word-building, Morphology]. M.: Nauka, Publ.1980. p.789. (In Russ.)

*Russkaja grammatika* [Russian grammar]. AN SSSR, Institut russkogo jazyka. V. 2: Sintaksis [Syntax]. Pod red. N. Yu. Shvedovoi. M.: Nauka, Publ.1980.p. 714. (In Russ.)

Samoilov D. S. *Kniga o russkoi rifme*. [A book on Russian rhyme]. Izd. 2-e, dopoln. M.: Khudozh. lit., Publ.1982.p. 351. (In Russ.)

Skulacheva T. V., Gasparov M. L. *Ritm i grammatika v stikhe: tret'ya forma chetyrekhstopnogo yamba v «Evgenii Onegine»* [Rhythm and grammar in verse: the third form of iambic tetrameter of «Evgenii Onegin»]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Ser.9. Filologiya* [Proceedings of the Moscow State University. Series 9. Philology]. 1999. No. 3. Pp.90–101. (In Russ.)

Skulacheva T. V. *Raspredelenie chastei rechi v nepolnoudarnykh strokakh russkogo chetyrekhstopnogo yamba* [Distribution of parts of speech in partially stressed strings of Russian iambic tetrameter]. *Korpusnyi analiz russkogo stikha* [Corpus Analysis of Russian Verse]. M.: Azbukovnik, Publ.2013. pp. 243–266. (In Russ.)

Smirnitkii A. I. *Morfologiya angliiskogo yazyka* [Morphology of the English Language]. M.: Izdatel'stvo literatury na inostrannykh yazykakh, Publ. 1959. p.440. (In Russ.)

Stekhin Yu.K. *K voprosu ob ispol'zovanii razlichnykh chastei rechi russkogo yazyka v rifme* [About the use of Russian parts of speech in rhyme]. *Voprosy prikladnoi lingvistiky* [Applied Linguistics]. Vyp.2. Dnepropetrovsk, Publ.1970. pp.96–98. (In Russ.)

Tomashevskii B. V. [Verse and language. Philological sketches]. *Stikh i yazyk. Filologicheskie ocherki*. M.: Goslitizdat, Publ.1959. p.471. (In Russ.)

Shaw J. T. [Parts of speech in rhymes of main poetic genres and in the endings of prosaic syntagmas of Pushkin]. *Chasti rechi v rifmakh osnovnykh stikhotvornykh zhanrov i v kantsakh prozaicheskikh sintagm u Pushkina*. Russkii stikh: Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika. M.: RGGU, Publ.1996. pp.327–336. (In Russ.)

Shaw J. Th. *Pushkin's Rhymes: a dictionary*. Madison: The University of Wisconsin press, Publ.1974.

Shaw J. Th. *Pushkin's Rhymes. A dictionary*. Second edition, revised. Idyllwild: Charles Schlacks, Jr., Publ.2001. p.572.

Shaw J. Th. *Studies in Pushkin's Rhyming. Theory from practice*. Idyllwild: Charles Schlacks, Jr., Publ.2002. p.316.

Worth D.S. *O grammaticheskom komponente slavyanskoi rifmy (na materiale Evgeniya Onegina» A.S. Pushkina)* [About the grammatical component in Slavic rhyme («Evgeniy Onegin» by A.S. Pushkin)]. *American Contributions to the VIII International Congress of Slavists*. Columbus. Publ. 1978. V. 1. pp. 774–817. (In Russ.)

Worth D.S. Grammar in rhyme: Pushkin's rhyme: Pushkin's lyrics. *Russian romanticism: Studies in the poetic codes*. Stockholm, Publ.1979.

**Н. В. Костенко**

*Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко  
(Украина, Киев)*

### **СТРОФИКА Т. Г. ШЕВЧЕНКО**

В статье рассматривается малоисследованный аспект версификации украинского поэта Тараса Шевченко — своеобразие строфической организации его стиха как элемента романтической поэтики. Уже в его ранней поэзии под влиянием народного творчества, особенно таких эпических жанров как дума и баллада, проявляется тенденция к разнообразию и динамизму, в частности отказ от симметричных равнострофических форм и широкое использование нетождественных астрофических и смешанных структур (в балладе «Причинна» 1837, в поэмах «Гайдамаки» 1841 и «Гамалія» 1842 и др.), текучесть строфических форм присуща и лирическим жанрам («Думка» I–IV) 1838 и др.). В годы ссылки (1847–1850; 1850–1857) и освобождения из неволи (1857–1861) творческие искания поэта приводят к большей структурированности и симметричности его строфических композиций.

*Ключевые слова:* романтизм, строфика, рифмовка, народное творчество, равные строфы, нетождественные строфы, астрофические формы.

Строфика — ненормативная, наименее унифицированная часть стихосложения Т. Г. Шевченко, в которой реализовалась романтическая идея свободного индивидуально-творческого самовыражения и в то же время причастности к универсуму, синтезу, к историческому движению и развитию, идея отказа от канонов и регламентации. На уровне воплощения в художественном произведении, в стихе, эта тенденция обнаруживает себя в широчайшем разнообразии и смене метрического и строфического построения, порожденных движением смысловых ходов, творческой фантазией поэта, его взрывной, страстной натурой.

В ранней поэзии Шевченко отсутствуют периодически повторяющиеся, тождественные равнострофические формы, «одинаковые по объему, метрическим признакам и характеру каталектик», т. е. однородные строфы, «которые и графически отделяются одна от другой» [Пейсахович 1985: 282]. Вместо них используются нетождественные, разнострофические, астрофические и смешанные структуры, которые пересекаются между собой в одном произведении и не нуждаются в графическом размежевании.

Из трех основных видов строфической организации, которые выделяет современная наука, — строфических, астрофических и промежуточных, — у Шевченко явно доминируют последние, промежуточные, или переходные, к которым К. Тверьянович и Е. Хворостьянова относят одиночные строфы, твердые формы, цепные строфы, строфы со сквозными рифмами и фигурные стихи [Тверьянович, Хворостьянова 2008]. Понятие промежуточной строфики у Шевченко расширяется вследствие доминирования у него полиметрических конструкций над монометрическими. Неоднородность метрического состава строф у поэта связана со сменой не только разных размеров одной системы, но и их принадлежностью к разным системам, в частности, силлабической и силлабо-тонической. Цепные строфы и строфы со сквозной рифмовкой взаимосвязаны, поскольку цепь состоит из звеньев, а звено структурирует сквозная рифма; в таких случаях могут возникать супер- и субстрофы.

Источником строфического разнообразия у Шевченко, как известно, было украинское народнопесенное лирическое и эпическое творчество. Этнолог и музыковед С. Грица указывает на две «полярные формы воплощения музыкальной мысли», основанные «на принципах симметрии и асимметрии», которые «творят два основных типа народнопесенной композиции: строфическую, имеющую в основе периодическую повторяемость одного и того же материала, и астрофическую — вольноритмическую, импровизационного строя. Могут встречаться и промежуточные циклические формы, образованные соединением одного и другого принципа» [Грица 1979:109]. По типологии форм синтаксической организации народного мелоса, где за единицу берется колон, исследовательница выделяет 1) «строфу гетерометрического построения со сменной ритмической пульсацией и иррациональными тактами; 2) строфу изометрического построения с устойчивым метрическим делением; 3) астрофическую, неустойчивую по масштабам форму со свободным ритмическим строем [Грица 1979: 27]. Наименее характерна для поэзии Шевченко изометрическая строфа, наиболее — строфа гетерометрическая и астрофические формы.

Ярчайшим образцом романтического динамизма может служить самая ранняя баллада Шевченко («Причинна», 1837), основанная на девятикратной смене четырех размеров: силлабических (14-сложного, 12–11-сложного и 8-сложного) и силлабо-тонического (4-стопного ямба); с соответствующей строфической динамикой — от графически не маркированного ямбического четверостишия в 12-строчном фрагменте (от первой строки *Рече та стогне Дніпр широкий*) с перекрестной рифмовкой (Я4 — АbАb...) до 14-сложника (от 13-й строки *В таку добу під горою...*), где парные строки рифмуются, а непарные — холостые (14-ХАХА...); потом — к 12–11-сложнику (от 49 строки *Така її доля... О боже мій милій!*) со сложной компоновкой рифмованных строк, дальше — снова Я4-АbАb..., который переходит в 8-сложник с вольной рифмовкой и т. д.

В одном из четырех фрагментов, написанных 4-стопным ямбом (от 79 строки — *Вона все ходить, з уст ні пари...*), использованы элементы сквозной рифмовки, повтора в первой половине фрагмента мужской (окситонной) рифмы

(*гомоніть* — *одпочіть* — *мовчіть*) — AbAbCCbDeDeFFx; последняя строка — холостая — т. н. «вайзе» — открытая, незавершенная, нерифмованная концовка строфы. В указанном выше 12–11-сложном фрагменте, охватывающем тридцать строк, обращают на себя внимание искусные строфические композиции: катренный принцип, заданный в первых трех строках, нарушается цепочкой рифм в пять созвучий (*літає* — *запитає* — *знає* — *в... гаю* — *кохає*), причем для преодоления инерции перекрестной рифмовки вводится холостая, нерифмованная строка «х»: AbAbCdCdEfEfgxggghgh; дальше перекрестная рифмовка возобновляется; завершает этот большой фрагмент парная рифма *воля* — *доля*. Так возникает характерное для Шевченко индивидуальное строфоподобное образование (усиленное композиционным кольцом, эпистрофой *така її доля*), которое нельзя безоговорочно относить к вполне астрофическим структурам, а скорее к промежуточным, смешанным. Ближе к астрофизму фрагмент импровизационной песенки — танца русалок (*Ух! Ух! Солом'яний дух, дух!*), составленный преимущественно 8-сложным (с вкраплением более коротких 2–4-5, 6-сложных) стихом, с парной рифмовкой: aaBVXXCCDDee; начало aaBV повторяется и в конце отрывка (из 24 строк).

Основным метрико-строфическим фоном в лиро-эпических и лирических Шевченковских произведениях раннего периода выступает генетически народнопесенный трансформированный 14-сложный стих с графически не выделенным катренным рисунком и неполной рифмовкой XAXA... С него начинаются стихо-стилистические эксперименты в лирике (например, в четырех вариантах «Думки», 1838); ему принадлежит более 90% в первой крупной поэме «Катерина» (1838–1839). Неполная рифмовка в шевченковском 14-сложнике ведет к своеобразной неполной, промежуточной строфике, интонационно-синтаксической незавершенности катрена, утрате его графического оформления, на что обратил внимание Игорь Качуровский [Качуровский 1967: 307]. Исследователь называл такую неполную катренную строфу «барочной», поскольку она происходит из барочной силлабики, собственно из дистиха, где каждый стих разбит на три ритмических сегмента — колона (4+4+6). Действительно, для такого катрена характерна текучесть строфических рамок, расширение его объема за счет нанизывания рифменных созвучий (например, в стихотворении «Перебендя», 1839, дважды возникает трехкратный повтор рифм).

Очевидным контрастом к расшатанной строфике 14-сложника выглядят другие силлабические размеры, прежде всего 12–11-сложный. Благодаря использованию сквозной рифмы в нем возникают оригинальные, художественно упорядоченные звенья, которые разнообразят ритм и композицию произведения. Такими короткими вставками удается преодолеть метрико-строфическую монотонность 14-сложника, например в большой по объему поэме (750 строк) «Катерина».

В искусстве романтического полифонизма, разнообразия метро-ритмических и строфических приемов наивысшего мастерства Шевченко достигает в исторической поэме «Гайдамаки» (1838–1841) — самом масштабном по замыслу и объему (2 569 строк) его произведении. В поэме использована уже освоенная ранее

силлабическая, 14-сложная основа (77,5% текста), но от начала до конца она пронизана почти десятком других, в большинстве случаев силлабических (12–11-сл., 5-сл., 6-сл., 8-сл., 10-сл.) и силлабо-тонического (Я4) размеров, а также вставками драматической диалога и прозы. Гениальное чувство формы позволило молодому поэту синтезировать весь этот многоголосый материал в единую художественную целость.

Частая смена ритмов не способствовала традиционным способам построения строфики, зато активизировала долю гетерометрических строф. Оригинальные строфы гетерометрического склада появляются, например, в разделе «Свято в Чигирині» (*Гетьмани, гетьмани, якби то ви встали*), где в пределах одного сверхфразового единства и одной схемы рифмовки 12–11-сложник переходит в 14-сложный стих: в строках 836–839. *А яснвольможний, на воронім коні, / Блисне булавою — море закипить... / Закипить і розлилося / Степами, ярами* и т. д. — 6+6; 6+5; 3+5; 6 и т. д.

Возникает как бы двойной слой строфического упорядочивания: кроме графически не маркированной катренной компоновки, еще и охваченные сквозной рифмой виртуозные симметрические и асимметрические строфоподобные образования. Синтаксическая конструкция в таких текстах, как правило, не помещается в рамки катрена и требует умножения базовых рифм. Так, в некоторых фрагментах 12–11-сложника появляются завершенные сверхкатренные структуры; например 8-стишие на две рифмы — от строки 173 (*Дивлюся, сміюся, дрібні утираю...*) — AbAbAbAb; 9-стишие на три рифмы, от строки 376 (*Чому не осталось, чому не вітало?*) — AbAbCbbCb; 11-стишие на четыре рифмы, от строки 874 (*У темному гаї, в зеленій діброві*) — AbAbCbCbDDb и т. д. В таких развернутых конструкциях, со сквозной целиком или в нескольких звеньях рифмой, можно увидеть более объемное строфическое группирование — суперстрофу, границы которой маркированы чаще всего мужской клаузулой. Например, в отрывке от 1198 строки (*Дрімать... навіки бодай задрімали...*) — ХаВВа/CCdEEd/FgFgHNg — три сегмента — субстрофы в 5, 6 и 7 строк. Подобные приемы свободной строфики наблюдаются и в тексте, написанном 4-стопным ямбом.

Особое метрическое и строфическое многообразие в поэме «Гайдамаки» и в других произведениях Шевченко порождается стилизациями народнопесенных и танцевальных ритмов, на основе которых поэт часто создавал новую оригинальную строфу, на что обращал внимание выдающийся украинский фольклорист Ф. Колеса в своих «Студиях над поетичною творчістю Т. Шевченка» (1939). В большинстве разделов поэмы (в семи из тринадцати) поэт использует народнопесенный элемент в самом широком его разнообразии. В частности, такие его метрические и строфические формы (преимущественно в рамках катрена): 5-сложника — схема ААХА, например в «Пісні Яреми» в разделе «Титар» (*Ой гаю, гаю / Вітру немає; / Місяць високо, / Зірньки сяють...* — вариант 10-сложника); 6-сложника с парной рифмовкой ААВВСС..., скомпонованного с 7-сложным стихом (4+3), как, напр., в песне Кобзаря в разд. «Свято в Чигирині»: 7(4+3); 7(5+2); 6, 6, 6, 6... (*Ой волохи, волохи, /*

*Вас осталося трохи; / І ви, молдавани, / Тепер ви не пани; / Ваші господарі / Наймити татарам, / Турецьким султанам, / В кайданах, кайданах!*); 8-сложного стиха (4+4) с парной рифмовкой; «строфа такого состава, — отмечал Ф. Колесса, — характерна для танцевальных песен, как шумка, чабарашка [Колесса 1970: 286]; например, в разд. «Бенкет у Лисянці», в приговорке Кобзаря — схема ааВВ (*Отак чини, як я чиню: / Люби дочку абицію — / Хоч попову, хоч дякову, / Хоч хорошу мужикову*); 10-сложного стиха (не 2-коленного, колядкового 5+5, а 3-коленного, припевочного, варианта козачка 4+3+3 — с парной рифмовкой ааbb (*На городі пастернак, пастернак / Чи я ж тобі не козак, не козак? / Чи я ж тебе не люблю, не люблю? / Чи я ж тобі черевичків не куплю?*). Такая калейдоскопичность, динамика, полифонизм является характернейшей чертой метрико-строфической организации шевченковского стиха.

Если в переменном и бурном течении песенно-танцевальных ритмов в поэме «Гайдамаки» еще не было четкого размежевания границ строфы, то уже в следующей поэме «Мар'яна-черниця» (1841) явно прослеживается сознательная установка на строфическое деление текста. Напр., в стилизации танцевальной припевки «Ой гоп не пила...» трижды повторяется 7-стишная строфа с неизменным ритмическим рисунком: 5; 6; (4+4); 6; 4; 4; 6 — ааХаВВа. За 7-стишием следует уложенное 8-сложником 5-стишие («Тряси ж тебе тряся, Хомо») — 8, 8, 4, 4, 8 — ААВВА, которое, в свою очередь, уступает место 4-стишию («А нуте напилась») с другой строфической конфигурацией: 6, 7, 8, 8 — ааВВ. Как видим, принцип варьирования ритмов и строф в этой поэме, как и в предыдущей, остается определяющим. Когда варьирование приобретает бессистемный характер, строфический текст переходит в астрофический.

Собственно к астрофическим можно отнести структуры, в которых стилизуются жанрово-версификационные особенности украинской народной думы, в частности в запеве поэмы «Гамалія» («Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі...»), 1842 г. (1 и 2 редакции), которая была первой пробой литературной обработки народной думы. Астрофическими, как известно, называют произведения, в которых расположение стихов разной длины (слогов, стоп, ударений) и каталектик (рифмованных или не рифмованных) не позволяет выделить периоды симметрии, которые повторяются; К. Тверьянович и Е. Хворостьянова относят к астрофическим стихи парной рифмовки, вольной рифмовки, астрофический белый стих и моностихи. Запев в поэме «Гамалія» лишен периодической симметрии; по жанрово-композиционным признакам — это заплачка из 16 стихов, с характерными для речитатива неравносложными строками и т. д. Относительно каталектик, то они более-менее упорядочены неполной рифмовкой по катренной схеме ХАХА...

Ближе к народному образцу — «Дума» («У неділю вранці-рано...»), которая вошла в поэму «Невольник»; она достаточно велика по объему (63 строки), что позволило поэту развернуть всю ее композиционно-синтаксическую целостность — от заплачки к повествованию с ретардациями, кульминацией и развязкой, с синтаксическим делением на периоды — уступы, с характерными для дум словами-дублетами

(*козацтво-товариство, турки-яничари, плаче-ридає*), постоянными эпитетами (*серед ночі темної, на морі синьому*) и т. д. В метрико-строфическом отношении эта «Дума» представляет собой переходную трехчастную структуру с динамикой силлабических — равносложных и неравносложных размеров: от 14-сложника («У неділю вранці-рано... / Синє море грало») — 4+4+6 — ХАХА... до собственно думового акцентно-силлабического стиха (центральная часть отрывка, 27 строк от «Чайки і байдаки спускали», со сменой долгих и коротких строк — 2-, 3-, 4-коленных; рифмы спорадические, чаще всего глагольные, импровизационные, с отдельными звеньями цепного группирования: АААХ'Х'ААВВВВВВВВСССДХДХХСДЕЕЕЕ. Основные ритмико-синтаксические и композиционные особенности народной думы сохранены и вместе с тем литературно отточены.

Элементы астрофического думового стиха поэт использовал и в период ссылки, в таких произведениях 1848 г., как «У неділеньку у святую» и «У неділеньку та ранесенько». В балладе 1847 г. «Хустина» («Чи то на те божа воля?») ритмы думы упорядочены катренной схемой Х'АХА...

В период «Трьох літ» продолжалась разработка метрико-строфических моделей, освоенных в предыдущие годы. В одном из лучших произведений тех лет, в антицарской сатирической поэме-комедии «Сон» («У всякого своя доля», 1844) поэт демонстрирует неисчерпаемые возможности 14-сложника (с неполнорифмованным катреном ХАХА...), который вступает во взаимодействие с другими силлабическими и несиллабическими размерами. Притом макрополиметрия теперь нередко соединяется в одном фразеологическом импровизационном потоке с микрополиметрией. Основной напевно-повествовательный 14-сложный фон насквозь пронизан короткими вставками 6-сложных, 8-сложных, 12–11-сложных стихов, а также 4-стопного ямба — однострочных, двустрочных, четырехстрочных и более (что, очевидно, вызывалось вспышками гнева и острой иронии поэта), вследствие чего возникают уникальные строфы гетерометрического склада. Например, в трехстишии, от строки 254: *Чи ще митарство? Чи вже буде? / Буде, буде, бо холодно, / Мороз розум будить...* — Я4 → (4+4); 6 — АХ'А. При такой микрополиметрии деление текста на фрагменты подчиняется принципу композиционного, а не метрического членения. Подобные перепады ритмов, которые ломают границы традиционной катренной разбивки, наблюдаем и в других произведениях, в частности в инвективе «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнєє посланіє» («І смеркає, і світає», 1845).

В русскоязычных поэмах Шевченко придерживается более классического принципа метрико-строфической организации текста. Но и здесь для преодоления монотонности доминирующего размера — 4-стопного ямба (на унифицированность его интонирования и акцентуации обратила внимание Н. Чамата — [Чамата 1974]) поэт прибегает к разного рода индивидуальным строфическим образованиям, как например в «Посвящении» к поэме «Тризна» («Душе с прекрасным назначением») — 13 строк 4-стопного ямба состоят из двух звеньев: в первом — четверостишие с перекрестной рифмовкой; далее — 9-стих со сквозной рифмой; вместе 13-строчная «суперстрофа»: AbAb/CdCCddEEd.

Однако в целом до конца 1840-х гг., до ссылки, Шевченко больше внимания уделял ритмико-синтаксическому и интонационно-смысловому, а не строфическому упорядочиванию своих произведений.

Ситуация изменилась после ареста и ссылки, в период небывалой концентрации и подъема творческих сил 1847–1850 гг., что привело к движению и обновлению на всех уровнях шевченковского стихосложения. Впервые 4-стопный ямб внедряется как монометрический размер, и впервые используется в нем графически оформленная пробелами равнострофическая композиция, образцом которой стало известное стихотворение «Садок вишневий коло хати» из поэтического цикла «В казематі» (1847). Произведение, в котором использованы смысловые, композиционные и звуковые эффекты сквозной рифмы, скомпоновано тремя пятистишиями. Первая строка — *Садок вишневий коло хати* — задает базовую рифму (*хати*) для каждой из последующих строк: *Сім'я вечера коло хати*; *Поклала мати коло хати*; три остальные рифмы в каждом из пятистиший рифмуются между собою. Так образуется гармоничная, симметричная строфическая композиция, которая производит впечатление удивительной ясности, прозрачности и чистоты. В классическом 4-стопном ямбе возникает уникальная строфическая модель: AbbAb AccAc AddAd (ЖммЖм ЖммЖм ЖммЖм).

Четырехстопный ямб соотносится также с формами вольной рифмовки, что может повлечь за собой астрофическое развертывание текста, например в стихотворении «Не кидай матері, казали». В других произведениях цикла сквозные рифмы образуют звенья-субстрофы, которые охватываются целой суперстрофой, как, например, в стихотворении «В неволі тяжко, хоча й волі...» — AbbAAb/CCddCCdd (двухчастная суперстрофа из 6 и 8 строк напоминает своеобразный перевернутый сонет).

Равнострофическую модель Шевченко использовал и в силлабических стихотворениях цикла «В казематі», напр., в философской медитации «Косар» («Понад полем іде»), где, как и в стихотворении «Садок вишневий коло хати», имеет место асимметричная форма пятистишья с оригинальным силлабическим вариантом 14-сложника: 6; 6; 8(4+4); 8(4+4); 5 — aaBВа. Стихотворная форма становится тут носителем острой трагической экспрессии (косарь — мифологический символ смерти), что сказывается на композиции строфы: пропорциональность двух пар стихов: 6; 6; 8; 8 нарушается последним, более коротким, 5-сложным, ударным стихом, который содержит в себе главный смысловой акцент: *Стогне та гуде; / Хоч і не проси; / Усе, що даси; / Не мине й царя; / І не пом'яне.*

Границы строфической организации в силлабике расширяются в цикле за счет введения в стихотворный репертуар таких, ранее эпизодических размеров, как 13-сложник и 15-сложник, оба с цезурой после 8 слога, что указывает на их связь с 14-сложным стихом. Активизируется также декасиллабик — 10-сложный стих 2-коленной колядковой структуры с парной рифмовкой (5+5)2 — как самостоятельный, монометрический размер, например в лирическом произведении NN («Сонце заходить, гори чорніють...» — 1847), с его текучей двустипной графически оформленной строфой (с одним расширением — BBB) — AABBBCCDDEEFFGG;

и как компонент полиметрической композиции, например в поэме «Сон» («Гори мої високії»).

Более заметной становится структура октосиллабика — 8-сложного 2-коленного стиха с цезурой после 4 слога (4+4), функционирующего как в лирических, так и в эпических произведениях. Так, в поэме «Чернець» («У Києві на Подолі» — 1847) поэт находит для 8-сложника 8-стишную строфу, повторяющуюся дважды с одинаковой вступительной строкой и варьированной парной рифмовкой: (4+4)8 — AABVCCSS AADDEEFF. Образцом лирического 8-сложника катренной организации с парной рифмовкой (4+4), перетекающего в 7-сложный стих (4+3) (Ф. Колесса указывает на связь такой структуры с шумками и козачками — [Колесса 1970: 286]) может служить песенная миниатюра «Ой стрічечка до стрічечки» (1847) — A'A'VV C'C'dd E'E'dd.

В 1848 г. Шевченко создает целую серию новых чудесных силлабических миниатюр, в которых испытывает разнообразные ритмико-строфические модели народнопесенного происхождения, разрабатывая на их основе оригинальные формы. В строфике доминируют катрены, но нередки примеры и полистрофии. Как правило, полистрофия сопровождает полиметрию, например в стихотворении «Ой пішла я у яр за водою», основанном на перетекании 10-сложного 2-коленного стиха (4+6)2 в разделенный на 6-сложные группы 12-сложник и потом в 14-сложник. На уровне строфики после начального двустишья появляются четыре катрена: AA/VBXV/CCDD/EEXF/FFGG. Примеров такого силлабического варьирования немало («Ой умер старий батько», «Не вернувся із походу» и др.).

В полиметрических композициях произведений 1847–1850 гг. в состав гетероморфных строф активно входит 4-стопный ямб, часто в минимальных дозах; как, например, в стихотворении «Лічу в неволі дні і ночі...» (1–2 редакции), где только первый стих ямбический, а далее идет 14-сложный стих: *Лічу в неволі дні і ночі... / Лік забуваю. / О господи, як то важко / Тії дні минають...* — Я4–6+(4+4)+6... — ХАХА...

Если в полиметрических или монометрических текстах утрачивается определенный порядок в чередовании рифм и преобладающим становится принцип бессистемной вольной рифмовки, строфический текст (в полных, неполных или смешанных формах) переходит в астрофический, как, например, в стихотворной притче «У бога за дверми лежала сокира», где быстрая смена повествовательно-говорных интонаций и ритмов — от 12-сложной первой строки и сразу же — 4-стопного ямба в двух следующих строках — к 6-сложному (графически разделенному 12-сложнику) — и снова к 4-стопному ямбу, который в финале уступает место 14-сложному стиху — все это создает впечатление, по крайней мере в первой трети произведения, хаотичного («химического») развития текста и в конечном счете воспринимается как проявление астрофизма.

Из сугубо астрофических, кроме уже названных стилизаций дум в поэмах и балладах (укажем также на балладу «Хустина»), привлекает внимание один из фрагментов сатирической поэмы [«Царі»] («Старенька сестро Аполлона» — 1848), точнее — короткое нерифмованное 5-стишие (достаточно редкий случай белого

стиха у Шевченко), в котором имитируется былинный стиль: *Не із Лутви йде князь сподіваний, / Ще не знаємий, давно жаданий; / А із Кисва туром-буйволом / Іде веприщем за Рогнідою / Володимир князь со киянами*. Об имитации былины свидетельствует не только архаическая лексика, фразеология и образность, но и характерный 10-сложный стих (5+5) с трехсложными дактилическими клаузулами, а также дактилическими и мужскими цезурами.

В завершающий период, в 1857–1861 гг., когда Шевченко вернулся из ссылки, происходит последняя коррекция его стихового стиля. 4-стопный ямб продолжает теснить 14-сложный стих, который доминировал в предыдущие периоды, и вместе с тем перенимает черты его свободного импровизационного движения — неполную рифмовку и строфику (вследствие вкраплений холостых строк, появления ритмико-строфических переносов — enjambements, периодического возникновения гетерометрических строф и т. д.). Это больше всего заметно в лиро-эпических произведениях, особенно в поэме «Неофіти» («Возлюбленнику муз і грацій», 1857). Частое использование холостых строк создает эффект эпизодичности рифм, что характерно для астрофического стиха. Стилистика шевченковских поэм — «Неофіти», «Марія» и др. — построена на контрасте между стилем более упорядоченным — высоким, архаичным, с использованием церковнославянизмов, библеизмов — и стилем повествовательно-говорным, более свободным, о чем свидетельствует значительная доля такого характерного для разговорной интонации средства, как уже упомянутый перенос или переброс — во всех его разновидностях — *rejet* — сброс, *contre-rejet* — наброс, и *double-rejet* — двойной бросок. В поэме «Неофіти», где это средство наиболее интенсивно, нередки случаи не только межстрочного, но и межстрофического переноса и даже между различными частями и разделами, например между IV и V и между V и VI разделами. Подобные тенденции, хотя и в меньшей мере, характерны и для поэмы «Марія» («Все упованіє моє...», 1859), которая выделяется более гармоничной повествовательной интонацией.

Последние годы жизни Шевченко были годами творческих исканий, отсюда разновекторность его стилистических экспериментов. В 1858 г. он создает один из лучших образцов своей философской лирики — художественно отточенный цикл-триптих «Доля», «Муза», «Слава». В стихотворении «Доля» («Ти не лукавила зо мною») поэт артистически оперирует сквозной рифмой, а также фигурой неполного композиционного кольца, создавая уникальное строфоподобное целое (18 строк): Я4 — AabCbCdEdEdEfAfAgHNg.

С другой стороны, поэт стремился к большей структурированности строфических композиций в разных формах — как в классическом 4-стопном ямбе, так и в силлабике. Заметная тенденция к графической разбивке строф свидетельствовала о том, что поэт в последние годы работал именно над строфикой. В 4-стопном ямбе разрабатывается форма терцета — в «Молитві» («Царям, всесвітнім шинкарям», 1860): Я4 — abb abb bcc. И в ее вариантах — «Царів, кровавих шинкарів» — Я4 — хаа хbb ccb хbb; «злочачинаючих спини» — Я4 — хаа хbb ccb бхб. Появляются однострофные структуры, напр., короткое стихотворение-катрен «І день іде,

і ніч іде» — 1860), представляющее собой единое ритмико-интонационное и смысловое целое: Я4 — аВаВ. Притом и в наиболее классических своих вещах поэт не отказывался от сверхкатренных, более широких строфических конфигураций, которые так любил в молодые годы; образцом такого рода может быть известное стихотворение «Л.» («Поставлю хату і кімнату») — Я4 — AbbAcAcAcXAcDDc (И. Качуровский относил это произведение к астрофическим, исходя из того, что рифмы в нем «образуют бессистемное, неразрывное от начала до конца плетение» [Качуровский 1967: 32].

Силлабика тоже переходит к графически маркированной строфике, особенно в лирических произведениях. Даже в 14-сложнике, где раньше властвовала импровизационная напевно-повествовательная стихия, которая не нуждалась в графическом делении на строфы-катрены, теперь используется 4-стишная разбивка, например в «Подражаніі Едуарду Сові» («Посажу коло хатини», 1859): 14-сл. — ААХА → ХАХА...

В [«Переспівах зі «Слова о полку Ігоревім»], в двух редакциях «Плачу Ярославни» поэт прибег к форме нетождественных строф, графически разграниченных по композиционно-смысловому признаку, а в описании битвы с половцами — к более сложной полиметрической композиции (8(4+4) → Я4) с белым нерифмованным стихом, что способствует переходу от нетождественных строф к астрофизму.

Таким образом, текстуальный анализ приводит к следующим выводам.

Строфика Шевченко, как и метрика, и фоника, на всех этапах его творческой эволюции реализовалась на основе романтических принципов динамизма, диффузии и переходности от одних форм к другим.

В годы ссылки и освобождения из неволи поэт обратился к более гармоничным, симметричным равнострофическим конструкциям, которые не оттеснили и более сложные структуры нетождественной строфики.

Главной остается тенденция к разнообразию строфических форм.

## Литература

- Грица С.Й. Мелос української народної епіки. К. : Наукова думка, 1979. 248 с.
- Качуровський І. Строфіка. Мюнхен, 1967. 350 с.
- Колесса Ф.М. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка // Колесса Ф.М. Фольклористичні праці. — К. : Наукова думка, 1970. С. 172–326.
- Пейсахович М.А. Строфическое стрение безрифменного стиха // Русское стихосложение : Традиции и проблемы развития. — М., 1985. С. 277–292.
- Тверьянович К.Ю., Хворостьянова Е.В. Инструкция к составлению метрико-строфических справочников по произведениям русских поэтов XVIII–XX вв. // Петербургская стихотворная культура : Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов : сб.статей — СПб. : Нестор-История, 2008. С. 11–63.
- Чамата Н.П. Ритміка Т.Г. Шевченка. 14-складовий вірш, чотиристовпний ямб. К. : Наукова думка, 1974. 176 с.

**Natalia V. Kostenko**  
*Taras Shevchenko National University of Kyiv*  
*(Ukraine, Kyiv)*

## STANZAIC STRUCTURE OF TARAS SHEVCHENKO'S POETRY

The article considers an underexplored versification aspect of the Ukrainian poet Taras Shevchenko's work — the peculiarity of the stanza organization of his verse as an element of romantic poetics. Already in his early poetry inspired by folklore, especially by such epic genres as *duma* and ballad, there is a tendency to diversity and dynamism, in particular, the rejection of symmetrical equi-strophic forms and the widespread use of non-identical astrophic and mixed structures (in the ballad "Prychyna" 1837, the heroics "Gaidamaky" 1841 and "Gamaliia" 1842, etc.), the fluidity of the stanza forms is inherent also in lyrical genres ("Dumka" (I–IV) 1838, etc.). In the years of exile (1847–1850, 1850–1857) and liberation from captivity (1857–1861) the creative search of the poet resulted in a more structure and symmetry of his strophic compositions.

*Key words:* romanticism, strophics, rhyming, folklore, equal stanzas, non-identical stanzas, astrophic forms.

### References

- Ghryca S.J. *Melos Ukrajinsjkoji Narodnoji Epiky* [Melos of Ukrainian Folk Epic]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 1979. 248 p. (In Ukr.)
- Kachurovsjkyj I. *Strofika* [Strophics]. München, 1967. 350 p. (In Ukr.)
- Kolessa F. *Folklorystychni Pratsi* [Folklore Studies]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 1970. 412 p. (In Ukr.)
- Peisakhovich M. A. [Strophic Structure of Unrhymed Poetry]. *Russkoe Stikhoslozhenie : Traditsii i Problemy Razvitiya* [Russian versification: Traditions and Issues of Development]. Moscow, Nauka Publ., 1985. P. 277–292. (In Russ.)
- Tver'yanovich K. Yu., Khvorost'yanova E. V. [Manuals for Drafting of Metric-Strophic Handbooks on Literature of Russian Poets of XVIII–XX]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura : Materialy po metrike, strofike i ritmike peterburgskikh poetov* [Peterburg's Versification Culture: Materials on Metrics, Strophics and Rhythmics in Works of Peterburg's Poets]. St. Petersburg. : Nestor-Istoriya Publ., 2008. P. 11–63. (In Russ.)
- Chamata N.P. *Rytmika T.H. Shevchenka. 14-skladovy virsh, chotyrystopnyi yamb* [Rhythmics of Taras Shevchenko's Poetry. 14-syllable Verse, Iambic Tetrameter]. Kyiv, Naukova dumka Publ., 1974. 176 p. (In Ukr.)

**Barry P. Scherr**  
*Dartmouth College*  
*(Hanover, New Hampshire, USA)*  
*barry.scherr@dartmouth.edu*

### YAZYKOV'S STANZAIC FORMS

Although Lermontov's use of unusual and long stanzaic forms is well known, fewer are aware that Yazykov also experimented extensively with unusual and even unique stanzaic forms. This article begins by examining Yazykov's use of stanzas in general. The frequency of 4-, 5-, 6-, and 8-line stanzas in his poetry is similar to that of other poets. However, he has only one poem in couplets and none at all in 3-line stanzas; he also uses very few traditional forms. On the other hand, he has several poems in 9-line stanzas, and of his 79 poems that employ identical, graphically divided stanzas, nine use stanzas with more than ten lines. Among the most striking works in this regard are «K...» («Vami nekogda plenennyi..»), consisting of two 26-line stanzas; «Poet», which employs 18-line stanzas; and «Kubok», with stanzas that contain 17 lines. In general, in works where Yazykov separates each stanza from the stanza that follows with a blank line, his poems tend to be more varied in their formal features; the undivided poems are more conservative in this regard. His poetry also varies diachronically: most of his long stanzas, for example, appear in the poems that he wrote during his Moscow years (1829–1831). During that time he also widened his use of meters, though his metrical repertoire remained fairly narrow. The most notable formal quality of his poetry turns out to be precisely the unusual and highly original stanzas that he cultivated.

*Key words:* Yazykov, 19<sup>th</sup>-century Russian poetry, versification, stanzaic forms, rhyme schemes, graphic layout of verse.

Why Yazykov? Although few have paid attention to his stanzaic forms, he turns out to have been a notable innovator in his day. In my article «Odd Stanzas» I remarked that relatively few Russian poets have experimented to any significant degree with stanzas that contain seven, nine or even larger odd numbers of lines [Scherr 2014: 28–29]. This situation stands in contrast to English poetry, where the 7-line «rhyme royal» stanza (rhyming ababbcc) and the 9-line Spenserian stanza (ababbcbcc) have been widely used since they were first created. Interestingly, long stanzas with an odd number of lines appeared among Russian poets already in the eighteenth century; thus Sumarokov composed five

poems in 9-line stanzas and three in 11-line stanzas [Smith 1977: 241, Table 28]. However, no single rhyme pattern for these longer stanzas came into wide use, and most poets have turned to such stanzas only very rarely, if at all. Among the few exceptions in 19<sup>th</sup>-century Russia, the most famous was Lermontov: not only did he devise his well-known «Borodino stanza» (AAbCCCb) for his poem «Borodino», but he also wrote three poems entirely in 9-line stanzas, five in 11-line stanzas, and even one, «[A. G. Khomutovoi]» («Slepets, stradan'em vdokhnovennyi...») in a 13-line stanza [Peisakhovich 1964, Vishnevskii 1965]. However, the Borodino stanza, like Pushkin's Onegin stanza, became so closely associated with its creator and with the specific poem that it is almost impossible to use it without referring back to Lermontov. Meanwhile, although four of Lermontov's five poems with 11-line stanzas use the same or a very similar rhyme scheme, that form too did not find followers. Even at the turn of the twentieth century, when poets introduced new forms of both meter and rhyme, their interest in stanzas was largely limited to traditional forms, including the sonnet and the triolet, or to such devices as linked stanzas [Gasparov 1997a: 397]. Long stanzas, while they do appear now and then, have remained very much the exception.

However, if we return to Lermontov's day we see that he was not the only poet who used unusual if not unique long stanzas. Kyukhel'beker's poem «Elisaveta Kul'man» employs seven 20-line stanzas; what is more, the stanza does not simply consist of five quatrains joined together but rather has a complex structure: a six-line rhyme grouping in the middle, and seven-line rhyme sets at the beginning and at the end. As for odd stanzas, the rhyme scheme of the nine-line stanzas in «Rosinka» is strikingly complex (ABcBAcDDc), the poem «Rogdaevy Psy» contains 23 11-line stanzas, and he even has a poem, «Ossian», with 15-line stanzas [Scherr 2014: 39–40].

Yazykov's use of long stanzas is no less unusual than that of Lermontov and Kyukhel'beker, while other aspects of his stanzaic forms also deserve comment. The stanzaic forms of 353 poems by him, containing 16,247 lines, were examined and are described in a table that appears at the end of this article. The table is largely constructed in keeping with the format suggested for a new series of metrical and stanzaic handbooks describing the poetry of Petersburg poets [Tver'yanovich, Khvorost'yanova 2008]. However, I have made three changes in that methodology for this article. First, I do not provide the numbers of masculine and feminine rhyme words in the non-stanzaic poems. Second, I have employed the category «polystanzaic compositions»—a term suggested by Rudnev and Rudnev [1982: 146–147]—to describe some of the more complicated structures found in Yazykov. Third, due to limitations of space, I have not provided an index of all the poems but instead use numbers that refer to the two major modern editions of Yazykov's poetry. For the basic edition I chose Yazykov [1988] with 322 poems; the table refers to poems by their number in this volume. However, only Yazykov [1964] is titled «complete» (it lacks just poem no. 322 from 1988). I have included 31 poems from Yazykov [1964], omitting those listed under the rubric «Kollektivnye, somnitel'nye» (Collective, Doubtful), except for «21 aprelya», which the compilers included in the 1988 edition (no. 316) as a work almost certainly composed by Yazykov. In the table I have identified the 31 poems from Yazykov [1964] by the number of the page on which

they appear, preceded by an asterisk (\*). If a poem is part of a cycle, the poem's number in the cycle follows the page number; therefore \*233–9 refers to the poem on p. 233 that is the ninth work in the cycle «Pravouchitel'nye chetverostishiya».

In this paper I explore three main issues: (1) Yazykov's overall use of stanzaic forms; (2) the nature of his long stanzas; and (3) the border between his poems that are graphically divided into stanzas and those that are not divided, as well as the border between his freely rhymed, non-stanzaic poems on the one hand and, on the other, those that are not divided on the page and have different kinds of rhyme units — that is, poems classified as non-identical forms, undivided. Note that Russian scholars have used various terms for what I am calling a «unit», including *abzats* (paragraph) *rifmovannyye ryady* (rhymed series), *strofoid* (stanzoid), *elementarnoe rifmennoe ob'edinenie* (basic rhyming union), and *astroficheskii stikhovoi period* (non-stanzaic verse interval) [Peisakhovich 1976: 94.] In passing I also examine other matters related to his stanzaic structures, including his diachronic use of stanzaic forms and how his use of stanzas relates to his use of meters.

Let us begin by noting a few general features of Yazykov's stanzaic practice. Like many of his contemporaries, Yazykov largely adheres to the practice of *alternance*: a masculine rhyme will be followed by a feminine, and a feminine by a masculine. As a result, he writes very few poems in all masculine or all feminine rhymes, and all of those have paired masculine rhyme: the couplets of «Ossian» (\*139), and several non-stanzaic poems. When Yazykov employs enclosed rhyme in his quatrains, he usually employs *alternance* at the borders of stanzas as well. Of the poems that are divided into quatrains, he has seven in aBBa/AbbA, but just one entirely in aBBa and one other entirely in AbbA. Among the undivided poems, all seven of those that are in regular quatrains with enclosed rhyme exhibit *alternance* between stanzas (and thus are also in aBBa/AbbA). Yazykov essentially uses only masculine and feminine rhyme; dactylic endings appear in just three of his poems, and in one of those (no. 314) the dactylic lines are unrhymed. In a few poems he omits one or more lines (sometimes to avoid stating erotic or otherwise censorable content explicitly), so that the total number of lines may be lower than expected in poems that appear to be written in regular stanzas.

Yazykov's favorite stanza, as is the case with nearly all Russian poets, is the quatrain. His divided quatrains almost always employ either alternating or enclosed rhyme. He has only one instance of divided quatrains with adjacent rhyme (in an early song), thus somewhat limiting his repertoire of quatrains. Of his 165 poems that contain stanzas with an equal number of lines, whether divided or undivided, 106 or 64% employ quatrains — a percentage similar to that found in many other poets. However, the frequency varies depending on whether the poems are graphically divided on the page and whether the rhyme scheme is identical. Thus of the 79 poems that are written in identical stanzas and are divided on the page, just 34 (43%) are in quatrains. On the other hand, quatrains appear in the overwhelming majority of undivided poems in regular stanzas: 49 of 54, or 93%. A similar difference, but exhibiting an even greater preference for quatrains, occurs with the poems containing stanzas that are all of the same length, but have different rhyme schemes. Among the poems of this type written in divided stanzas, six employ

quatrains and six have 8-line stanzas. Of the 19 such poems where the stanzas are not divided on the page, 18 are written in quatrains.

The second most common stanza in Yazykov's poetry is that with 8 lines (of the 21 poems, fifteen are in divided identical stanzas and six are in divided stanzas with varying rhyme schemes). He has nine poems in 6-line stanzas (all with identical stanzas; seven divided and two not divided) and nine in 5-line stanzas (six divided and identical, two not divided and identical, one not divided and with varying rhyme schemes). The relative frequency of stanza lengths is similar to that for most poets: 8-line stanzas are usually the second most frequent, followed by those with 6 and 5 lines [Scherr 2014: table insert]. There are two poems written in identical 7-line stanzas and two in identical 10-line stanzas (the latter both employ the rhyme scheme found in odes); these too resemble the percentages found among other poets.

However, in other regards Yazykov's repertoire of stanzaic forms is less typical. Only one poem is in couplets and none at all are in 3-line stanzas. He had little interest in traditional forms, writing just two sonnets. However, he did employ the Onegin stanza in «Lipy» (no. 321). This poem is notable both because it is written in iambic pentameter instead of Pushkin's tetrameter and also because its 28 stanzas are sometimes divided on the page and sometimes grouped together. In general, Yazykov turns to longer stanzas with notable frequency. Three divided poems and one that is both divided and undivided employ 9-line stanzas; while the total is modest, few poets used this stanza length in as high a percentage of their stanzaic verse. Still more striking is the number of poems containing stanzas with more than ten lines: even if we omit «Lipy», with its mix of divided and undivided 14-line stanzas, there are still nine poems with identical divided stanzas of more than 10 lines — that is, 11 % of his 79 works with identical stanzas. These include three poems with 12-line stanzas, three with stanzas of 16 lines, and three others in which the stanzas are still longer. It would be difficult to find another poet who used such long stanzas as frequently.

Of these his most striking work is clearly «K...» («Vami nekogda plenennyi...», no. 241), which contains two 26-line stanzas. Is a stanza of such length really possible? Various scholars have discussed a possible upper limit for stanza length. Tomashevskii (1958: 59) observed that there must be a maximum length beyond which the stanzaic structure would not be perceived; he did not specify a limit, but he noted that Pushkin did not use any stanzas longer than 14 lines. Shengeli [1960: 273] similarly claimed there must be a «natural limit to the size of a stanza». Kholshchevnikov, like Tomashevskii, was concerned that the ear would not perceive a stanzaic structure above a certain length, and he felt that 16 lines was at the extreme for stanzas [1987: 30]. Conversely, Lotman and Shakhverdov [1979: 193] have asserted that there is no limit to the size of a stanza, and the Rudnevs emphasize only the importance of repetition, not that of stanza length [Rudnev, Rudnev 1982: 141]. In the Yazykov poem, both stanzas consist of two identical sub-stanzas, each rhyming AbAbAcDDcEfEf, and each of the sub-stanzas coincides with the end of a sentence. In other words, it is possible to see this poem as consisting of four 13-line stanzas (which would still be highly unusual) instead of two 26-line stanzas. However, it is important to consider the intent of the author: a poem written on the page

with two 8-line stanzas rhyming AbAbCdCd, even if there is a strong syntactic break after the fourth line in each stanza, would still be regarded as containing two 8-line stanzas rather than four four-line stanzas. Therefore I would classify this poem as a work written in 26-line stanzas, a phenomenon that is perhaps unique in Russian poetry.

In some instances Yazykov apparently constructs his long stanzas out of common shorter stanzas. Consider the 18-line stanza in his poem «Poet» (no. 215). The rhyme scheme is AbAbCdCdEEfGGfHiHi. The middle ten lines contain the rhyme scheme for an ode, with two quatrains, both with alternating rhyme, on either end. This structure is underlined by the poem's syntactic and semantic structure, with strong breaks after both the fourth and the fourteenth lines; below is the second of the two stanzas:

Уже давно под небесами	A
Ночная тень и тишина, —	b
Не спишь, красавица! мечтами	A
Ты беспокойными полна:	<u>b</u>
Чуть видны блески огневые	C
Твоих лазоревых очей,	d
Блуждают кудри золотые	C
По скатам девственных грудей,	d
Ланиты рдеют пурпурóвы,	E
Упали жаркие покровы	E
С молодого стана и колен...	f
Вот день! — и бледная ты встала...	G
Ты не спала, ты всё мечтала...	G
А он, таинственный Камен?	<u>f</u>
Им не играли грёзы ночи,	H
И бодр и свеж проснулся он	i
И про любовь и чёрны очи	H
Уже выдумывает сон.	i

Although the rhyme scheme is not especially complex, this stanza is notable both for its length and for the use of the embedded ode stanza in lines 5–14.

«Kubok» (no. 220) features a 17-line stanza — once again, a form which is quite possibly unique among Russian poets. Yazykov created this stanza by using three quatrains of alternating rhyme and, in lines 9–13, a five-line unit, EfEEf. The poem is written in trochaic tetrameter, as is his poem with 26-line stanzas. Yazykov primarily wrote iambic verse, and early in his career the overwhelming majority of his poems were in iambic tetrameter. Only during the late 1820s and 1830s does he begin to use other meters more extensively, and this is also the time when his most innovative stanzaic forms were composed. Thus, of his 7 poems (including «Lipy») containing stanzas of 14 or more lines, just one is in iambic tetrameter, two are in iambic pentameter, three are in trochaic tetrameter, and one is in mixed iambs. The latter, «Malaga» (no. 257), is also the most interesting of his poems in 16-line stanzas. The rhyme scheme is quite simple; each stanza consists of four quatrains in alternating rhyme. However, the mixture of iambic

tetrameter and hexameter lines is unusual. In each half of both stanzas the first, third and fifth lines are in hexameter; the second, fourth, sixth, seventh and eighth are in tetrameter. The resulting structure is asymmetrical at the same time that the repetition of the identical pattern creates a sense of regularity.

Several of Yazykov's unusual forms can be found in works with stanzas of differing lengths. The relatively early «Zima prishla» (no. 41) consists of four stanzas: the first three have eleven lines and the fourth has fifteen. The first two stanzas begin aBaBccBdE, while the last two also start with exactly the same order of rhymes, but with the masculine and feminine rhymes reversed. The last four lines of the first two stanzas rhyme dEEd, while the third concludes DeDe. The first eleven lines of the fourth stanza have the same rhymes as the first two stanzas (again, with the masculine and feminine endings reversed), and it ends with a final quatrain of enclosed rhyme (fGGf). Clearly, Yazykov was here working with a particular form of 11-line stanza, distinguished by the use of a seven-line group at the beginning, with the third «b» rhyme coming after the two lines containing the «c» rhyme.

Yazykov has other poems in which he employs stanzas of varying lengths in novel ways. «Vodopad» (no. 191), written in trochaic tetrameter, consists of two identical 7-line stanzas surrounding two 8-line stanzas. The latter simply exhibit two sets of alternating rhyme, but the 7-line stanza is, atypically, built on just two rhymes: AbbbAAb. In «Kon'» (no. 213) Yazykov alternates two 12-line stanzas (each with three sets of alternating rhyme) with two 6-line stanzas, rhyming AAbCCb. Even more striking is «Au!» (no. 211), an 88-line poem in which four 14-line stanzas alternate with four 8-line stanzas. The 8-line stanzas contain four «a» rhymes, first enclosing and then alternating with the feminine rhymes: aBBaCaCa. The 14-line stanzas — unusually for Yazykov — begin with a paired rhyme, which is followed by three quatrains.

When groups of lines consisting of different lengths do not repeat in a regular pattern, it is difficult to decide whether the poem is in fact «stanzaic». Such dubious cases may be called «quasi-stanzaic»: the poet seems to be employing stanzaic principles, but the divisions are too irregular or simply too few to classify the poem as stanzaic in the conventional sense [Scherr 1999: 86–89]. Several of the poems with different line lengths classified as «irregular» in the table under the rubric «Non-identical, Divided» fit into this category. «A. P. Elaginoi (Pri podnesenii ei svoego portreta)» (no. 227) serves an example. The poem is divided into two parts, one with 13 lines and the other 17. Given the length of these sections, at first glance it might appear that Yazykov has simply written a non-stanzaic poem with a division near the midpoint. However, the rhyme scheme tells a different story. The first part of the poem begins with the four-line unit AbbA, followed by five lines cDccD, and concluding with another four-line unit, eFFe. The second part follows precisely the same scheme for the first seven lines, but lines 8 and 9 rhyme Dc instead of cD. It then concludes with two four-line units in alternating rhyme. In other words, the first 13 lines in the second part adhere to a rhyme structure very similar to that in the poem's first part. The main difference is the extra quatrain in part two (along with the use of alternating rather than enclosed rhyme in lines 10–13). The composition of the poem is thus at least vaguely stanzaic. The same is true of the more complex «Oleg» (no. 139), written in

alternating amphibrachic tetrameter and trimeter throughout. Its 111 lines are divided into nine units. The two longest sections have 16 and 20 lines and consist entirely of quatrains in alternating rhyme. Two others have fourteen lines; the rhyme schemes differ, but both begin and end with quatrains in alternating rhyme and contain a six-line rhyme unit in the middle. Three of the units have nine lines, each with a different rhyme scheme, while the two ten-line units have identical rhyme patterns: aBaBBaCdCd. The lengths of the units vary in an irregular fashion, but the presence of the same rhyme pattern in these last two groupings as well as the similarities between the rhyming in some of the other units suggest a stanzaic underpinning to the poem as a whole.

Some interesting issues of divided and undivided verse arise with Yazykov's 9-line stanzas. Let us first consider «Kudesnik» (no. 158), which, although far shorter and simpler in structure than «Lipy», nonetheless falls within the same category of «divided and undivided» verse. The category of «polystanzaic compositions», analogous to «polymetrical compositions», refers to works in which different stanzaic structures appear in various parts of a poem (see the last main section in the table). Most (albeit not all) polymetrical compositions are also polystanzaic, but many polystanzaic compositions are not polymetrical. Consider «Razboiniki» (no. 59), written entirely in iambic tetrameter, which begins with six divided quatrains but then shifts to 32 lines that contain rhyme units of various lengths; thus it is stanzaic in one portion and freely rhymed in another. «Kudesnik» consists of two parts: 27 undivided lines followed by a single 9-line stanza, which rhymes aBaaBaBaB, where all the «a» lines and the next-to-last «B» line are in amphibrachic tetrameter, while the other three «B» lines are in amphibrachic trimeter. The previous 27 lines contain a three-fold repetition of precisely that structure, and what is more there is a period every ninth line. That is, it is possible to interpret the poem as consisting of four 9-line stanzas; however, since Yazykov chose to leave the first part of the poem undivided, I have classified the work as polystanzaic, with both an undivided section and a separate stanza. Another matter relating to the way in which stanzas are presented on the page occurs in two neighboring poems of Yazykov [1988]. «Elegiya» («Den' nenastnyi, temnyi; tuchi... », no. 250), consists of four 9-line stanzas, rhyming AbAbCdCCd, while «K stikham moim» (no. 249) contains 4-line stanzas rhyming AbAb alternating with 5-line stanzas that rhyme AbAAb. If one were to join the 4-line and 5-line stanzas together, then the stanzas in «K stikham moim» would be identical to those in «Elegiya». The key difference is that in «K stikham moim» each quatrain ends with a period; however, in «Elegiya» the fourth lines in three of the four 9-line stanzas conclude with a weaker syntactic break. Hence the syntactic structure of these 9-line stanzas differs somewhat from the alternating 4-line and 5-line stanzas in «K stikham moim».

Although divided and undivided verse has not been widely studied, the absence of a graphic division on the page turns out to be significant in several ways [Scherr (forthcoming)]. In the case of Yazykov, he has a sufficient number of identical quatrains in both divided and undivided poems to offer sufficient material for comparison. As already noted, his identical undivided verse consists overwhelmingly of quatrains (49 of 54, or 93%), while quatrains account for less than half (43%) of his divided verse. In other words, Yazykov's undivided identical verse tends to be less varied, and the same is true

when we look at the range of stanzaic patterns. Of the 49 undivided poems in identical quatrains, 40, or 82%, rhyme AbAb. Seven are in aBBa/AbbA, and just two relatively short poems are in aBaB. Of the 34 divided identical quatrains, only half are in AbAb, six (18%) are in aBaB, seven (21%) are in aBBa/AbbA, and several times Yazykov uses forms that are quite unusual for him, such as a stanza consisting of paired rhymes and another in which the odd lines are unrhymed. In terms of meter, both the undivided and divided poems employ Yazykov's favorite iambic tetrameter in close to half the poems. However, the remaining divided verse does not favor any one meter, while in the undivided verse he showed a strong preference for just two other forms, trochaic tetrameter (5 poems) and alternating iambic hexameter and tetrameter (9 poems).

An even greater difference between Yazykov's divided and undivided verse can be seen in the borders between rhyme sets. As evidenced by «K stikham moim» and «Elegiya» («Den' nenastnyi, temnyi; tuchi...»), stanzas graphically divided are likely to exhibit stronger syntactic boundaries. Indeed, when Yazykov's quatrains are divided, the great majority of stanzaic boundaries (140 of 158, or 89%) end with a period or other punctuation mark that indicates a definite syntactic break. A comma or semi-colon separates the stanzas 14 times, and there are just four instances of enjambement between stanzas. When the stanzas are not divided, a very different picture emerges. Of the 375 borders between rhyme groups, only 185 (49%) observe a strong syntactic break. A weaker break occurs 132 times (35%), and enjambement appears 58 times (16%). Clearly, the undivided verse is much more likely to dilute the strength of syntactic boundaries between stanzas.

Scholars over the years have taken various approaches to the classification of poems written in non-identical stanzas [Vishnevskii 1978: 55–57; Vishnevskii 2000; Rudnev, Rudnev 1982]. A particularly difficult question concerns the demarcation between non-stanzaic verse and undivided, non-identical verse. When the latter includes rhyme units of different lengths (such as couplets combined with quatrains) it is often best to describe it as freely rhymed and non-stanzaic. In some instances, however, the poet seems to be ordering the rhymes carefully, as though having in mind a stanzaic structure. M. L. Gasparov [1997: 347] has noted that about 60% of Russian non-stanzaic verse generally consists of quatrains. When that threshold reaches approximately 80% in an undivided poem I have generally included it among other undivided, non-identical stanzaic verse. If the types of rhymed units are varied and do not appear to form an observable pattern, I then classify it among the non-stanzaic, freely rhymed poetry. For instance, «Kak zhivo Gesper blagosklonnyi...» (no. 142), while undivided, contains five quatrains all rhyming AbAb along with a six-line unit that rhymes AbbAcc; there seems to be a clear underlying stanzaic structure in this case. Much the same can be said for «K muze» (no. 143), where a concluding AbbAcc is preceded by five quatrains with varied rhyming. «Proshchanie k elegiyam...» (no. 89) begins with a five-line unit before continuing with 2 AbAb quatrains; although with just three units in the poem the percentage of quatrains does not reach the 80% threshold, this work still appears to exhibit a stanzaic structure. At times the border between undivided verse in non-identical stanzas and non-stanzaic verse is less clear and the decision as to the work's classification is open to doubt. A term such

as ambiguous stanzaic structures could prove useful in such instances, which, while not frequent among many poets, nonetheless turn up with enough regularity to deserve a category of their own.

Yazykov's non-stanzaic poetry is typical for his day. It includes 24 poems in Alexandrine verse, most of which begin with a masculine rhyme pair. The freely rhymed poetry is primarily written in iambic tetrameter, and many of these works comprise friendly epistles, a link between form and genre that occurred regularly in the first half of the 19<sup>th</sup> century [Peisakhovich: 103; Gasparov 1997: 343]. Although only 26% of Yazykov's poems are non-stanzaic, they account for 39% of his lines: the freely rhymed works on average are significantly longer than those that are divided into stanzas — again, a feature shared by many 19<sup>th</sup>-century poets [Scherr 2014: 34].

Several qualities of Yazykov's rhymes are worth noting. As mentioned earlier, he essentially avoids both dactylic rhyme and unrhymed verse. His only blank verse occurs in his non-stanzaic verse dramas: «Zhar-Ptitsa» (no. 318), which is listed among his polystanzaic compositions because it includes some rhymed passages, and «Otrok Vyachko» (\*550). However, he also wrote three stanzaic poems in which unrhymed lines alternate with rhymed lines. His only other unrhymed verse occurs when he omits the lines that would complete a rhyme unit. See, for example, «Platonizm» (no. 37), with six quatrains that rhyme aBBa/AbbA; the fourth quatrain is missing a line and a half, so that this stanza is left without rhyme. The freely rhymed verse occasionally contains long rhyme sets. M. L. Gasparov, in his survey of freely rhymed iambic tetrameter verse, found that, although quatrains predominated, five-line units were quite common, while those with six to eight lines were significantly rarer but still occurred regularly. Units with nine lines or more were found only occasionally [Gasparov 1997: 349]. Yazykov too has many units with five lines, but also some that are significantly longer: in «V al'bom» (no. 307), he has an eight-line unit rhyming AbAbCbCb, in which the A and C rhyme words have the same stressed vowel: награда / ей / града / речей / славой / своей / здраво / детей. One of his longest units occurs near the end of his polymetrical composition «Uslad» (no. 35): eleven lines rhyme aBBaCaCddCd (щит / награды / взгляды / ланит / внимая / молчит / молодая / оживлял / угасал / золотая / изменял). Yazykov also occasionally creates rhyme units in which the words in one rhyme are very similar in sound to those in the other rhyme. This occurs more than once in «Plovet» (no. 222), where the A and b rhymes in some of the 6-line stanzas share the same stressed vowel and post-tonic consonant (for instance, нами / облакам / зарями / там / полосами / нам). Another example occurs over eight lines in the non-stanzaic «K nenashim» (no. 298), where the two feminine rhyme pairs share the same post-tonic syllable and the first masculine rhyme echoes that post-tonic syllable in the feminine rhymes: (одноплеменник / старик / изменник / клеветник / книжник / невежд / сподвижник / надежд).

As with many poets, it is not easy to divide Yazykov's poetry sharply between periods. More than half his poems were written while he was studying in Dorpat (now Tartu) from 1822 to 1829, and it is possible to divide those years further into an early stage (through 1823, which would include the handful of surviving poems that predate his Dorpat studies), the creatively vibrant middle years (1824–1826) and the less ebullient

1827–1829. His relatively brief subsequent career consists of two major divisions: his time in Moscow and Simbirsk (1829–1838), followed by cures abroad and his return to Russia (1838–1846). The first of these can be further subdivided between the Moscow period (1829–1831), when he is active in literary circles, and the years spent primarily in his hometown of Simbirsk [Bukhmeier 1988].

What strikes one first of all is that his experiments with long stanzas largely date from the roughly two years that he lived in Moscow. Granted, a few examples occur later (his 26-line stanza was written in 1835; his *Onegin* stanzas were composed during the last year of his life), but his most serious experimenting with other stanzaic forms begins when he is in Moscow and continues, albeit less intensely, when he is in Simbirsk and then abroad. Along with the interest in new stanzaic forms comes the broadening of his stanzaic repertoire. The poetry that he wrote during his early and middle years in Dorpat is overwhelmingly in iambic tetrameter, with a handful of attempts at other forms (note, for instance, the set of five elegies in iambic dimeter [nos. 65–69] and a smattering of poems in amphibrachic tetrameter). Only during his last year in Dorpat does he begin to employ other meters regularly. Iambic pentameter and hexameter, mixed iambs, and trochaic tetrameter all start to appear significantly more frequently during his Moscow years. However, his range of meters never becomes very broad: the sole trochaic meter he uses is the tetrameter, except for a single song parody the only ternary meters he employs are amphibrachs, and he appears to have avoided such forms as the elegiac distich entirely. Other changes as well appear in his mature poetry. Undivided identical stanzas appear rarely in his early verse (and then mostly in iambic tetrameter *AbAb* stanzas); during his Simbirsk years and afterwards he not only uses this type of verse more often, but it also features a greater variety of rhyme schemes and meters. Conversely, the category of undivided non-identical verse is much more common during his early years. Also, 47 of his 63 freely rhymed poems were written in Dorpat, and 37 of these are written in iambic tetrameter. He writes just 16 freely rhymed poems afterwards; in keeping with the greater variety of meters during his later years, only five of these are in iambic tetrameter.

There are three main conclusions to be drawn from our investigation of Yazykov's stanzaic forms. First, if his range of meters remained limited, some of his stanzaic forms were quite innovative and retain their interest to this day. At the same time, it is worth noting that his employment of unusual stanzaic forms occurred as he came to move away from his very heavy reliance on just a single meter, the iambic tetrameter: the two developments largely went hand-in-hand. Second, his move to Moscow and his direct association with many of the leading poets of his day appears to have had a significant effect on his poetry; although unusual stanzaic forms are not absent from his early verse, they increase dramatically beginning with the years in Moscow, which appear to comprise the era of his most intense experimentation. Third, Yazykov, in striving to come up with new and elaborate stanzaic forms, was a poet of his age; the first half of the nineteenth century offers many rich examples of such stanzas, some of which appear to remain unique. However, the experiments of Yazykov, to say nothing of those by Kyukhel'beker or the more famous Lermontov, had relatively little influence on subsequent generations; even the modernist poets of the early 20<sup>th</sup> century seemed largely uninterested in creating

similar kinds of unconventional forms. While it is possible to find among the works of more recent poets the occasional example of a Borodino stanza or of stanzas containing, say, eleven or thirteen lines, such poems tend to be isolated exceptions. Whether poets will one day show a rekindled interest in exploring the possibilities associated with the complex stanzas found in Yazykov's oeuvre remains an open question.

Table

**Yazykov's Stanzaic Forms**

Abbreviations: I = iambic; T = trochaic; D = Dactylic; Am = Amphibrachic; FI = Free iambs; MI = Mixed iambs; TMF = Transitional Metrical Form

Stanzas	Meters	Poems	No. of works	No. of lines
<b>Stanzaic Forms</b>				
(a) Identical and Divided				
aa	Am4[]	*139	1	15
AAbb	I4	20	1	26
aBaB	I4	16, 17, 19, 30, 43	5	108
	I4343	71	1	56
AbAb	T4	180	1	24
	I3	268	1	32
	I4	33, 45, 79, 155, 173, 194, 301	7	144
	I5	171, 189	2	28
	I4446	248	1	20
	I5554	216	1	24
	I6664	236, 244	2	48
	Am4	279	1	12
Am4443	313	1	48	
aBBa	I4	18	1	16
AbbA	I4	27	1	16
aBBa / AbbA	T4	170	1	28
	I4	37, 125, 184	3	46
	I5554	208	1	24
	I5556	192	1	20
	Am4	260	1	12
xAxA	Am4443	243	1	36
AbAAb	I4	172	1	20
AbAbx	I55553	174	1	16
AbbAb	I4	182, 187	2	55
	I5	175, 197	2	60
aaBaaB	I4	23	1	24
aaBcBc	I4	22	1	24
aBaBaB	I4	21	1	36
AbAbAb	T4	207, 222	2	48
	I5	205	1	24

*Continuation of the table*

Stanzas	Meters	Poems	No. of works	No. of lines
AbbAcc	I4	15	1	42
aaBaBcc	I4	24	1	28
A'A'bCCCb	D2	25	1	28
AbAbCdCd	T4	8, 224, 246	3	152
	I4	98, 157, 165, 288, 297, 306	6	168
	Am4	286	1	16
AbAbCddC	Am4	255	1	16
A'bA'bc'dC'd	Am2	144	1	32
aBBaCaCa	Am4	3	1	32
aBBaCddC	Am4	54	1	48
AbbAbbAb	T4	237	1	40
aBaBcDccD	I4	152	1	27
AbAbCdCCd	T4	239, 250	2	126
AbAbCCdEEd	T4	229	1	50
	I5	188	1	60
AbAbCdCCdCee	I4	210	1	60
AbAbCdCdEfEf	I4	193	1	24
AbAbCdCdCeFFe	I4	242	1	36
AbAbCdCdEfEfGhGh	T4	223	1	32
AbAbCdCdEfEfGhhG	I5	212	1	64
AbAbCdCdEfEfGhGh	I646464446464444	257	1	32
AbAbCdCdEfEfGhGh	T4	220	1	51
AbAbCdCdEEfGGfHiJi	I4	215	1	36
AbAbAcDDcEfEf-GhGhGiJiKlKl	T4	241	1	52
<b>Total, Identical and Divided</b>			<b>79</b>	<b>2342</b>
(b) Identical and Undivided				
aBaB	I4	52	1	12
	TMF I4>FI 4, 6	46	1	12
AbAb	T4	206, 209, 230, 295, 312	5	136
	I4	81, 94, 126, 135, 164, 198, 199, 202, 203, 217, 225, 232, 282, 296, 298, 300, 304, 305, 307, 308, *147	21	572
	I4446	287	1	60
	I4664	293	1	32
	I5554	226	1	28
	I6444	302	1	16
	I6464	7, 265, 267, 272, 273, 294, 309	7	480
	I6665	231	1	20
	FI 4-6	201	1	24
Am4	310	1	24	

Stanzas	Meters	Poems	No. of works	No. of lines
aBBa / AbBa	I4	271, 289, 303	3	132
	I6464	238, 274	2	84
	TMF I4>FI 4, 6	278	1	12
	Am4	284	1	12
AAbAb	T4	159	1	20
AbbAb	I5	90	1	15
AAbCCb	T4	251	1	18
aBBaCC	I4	290	1	30
AbAbCCdEEd	Am4	266	1	20
<b>Total, Identical and Undivided.</b>			<b>54</b>	<b>1759</b>
(c) Non-Identical and Divided (1) Regular				
aBaB + aBBa	I4	70	1	24
AbAb + AbAAb	T4	249	1	27
2 AbbbAAb + 2 AbAbCdCd	T4	191	1	30
AbAbCdCd + AbbaCddC	I4	195	1	72
AbAbCdCd + AbAbCddC	I4	99	1	24
	I5555544	219	1	32
AbAbCdCdEfeF + AAbCCb	T4	213	1	36
AAbCCbDeDeFggF + aBBaCaCa	I4	211	1	88
(2) Irregular				
7 aBaB + 1 AbAb	Am3	*134	1	32
1 aBaB + 1 AbAb + 1aBBa + 1 Abba	I4	42	1	16
3 xXxX + 1 xAxX + 3 aBaB	Am4333	76	1	28
3 xaxa + 4 xaX'a + 3 X'aX'a	I4343, I4333, I3333	314	1	40
1 AbAbAb + 3 AbAbCdCd	I5	51	1	30
1 aaBBcDcD + 1 AbAbCdCd + 1 aaBccBddeFef	I4	153	1	28
1aBaBaCCa + 1 aBaBcDcD + 1 AbAbCdCd	I4	36	1	24
1 aBaBcDDe + 1 AbAbCdCd + 1 AbbAcDcD	I4	40	1	24
1 aBaBcDcD + 1 AbAbCdCd + 1 aBaBcDDeFfe + 1 aBaBcDcDeFeFgHHg	FI 4, 6	10	1	44
1 AbAbCdCd + 1 AbbAcDDe	I4	49	1	16
1 AbAbCdCd + 1 AAbCCbDeeD + 1 AbAbCdCdEfeFgGh + 1 AbAbCddCeFfeGhGh + 1 AbAbCddCdEfeFgHHgIjKjK	I4	*278	1	73

Continuation of the table

Stanzas	Meters	Poems	No. of works	No. of lines
1 aBaBBaCac + 1 aBaBcDccD +1 AbAAbCdCd + 2 aBaBBaCdCd + 1 aBaBcDcDcDeFeF + 1 AbAbCddCCdeFeF + 1 AbAbCdCdEfeFgHh + 1 aBaBcDcDEfEfgHhIjJ	Am43	139	1	111
1 AbAbCdCdCd + 1 AbAbCddC	I4	88	1	18
1 aBaBccBdEEed + 2 AbAbCCbDeDe + 1 AbAbCCbDeeDfGGf	I4	41	1	48
2 AbAbCdCdEfeF + 1AbAbCdCd	I4	63	1	32
1 AbbAcDccDeFFe + 1 AbbAcDcDcEfeFgHh	I4	227	1	30
1 AbAbCdCdEfeFgHh + 2 AbbAcDDc	I4	148	1	32
1 AbAbCdCdEfeFgHh + 1 AbAbCdCdEfeF	I4	75	1	28
1 AbbAcDDcEfeFgHh + 1 AbAbCdCd	T4	214	1	24
<b>Total, Non-Identical and Divided</b>			27	<b>1011</b>
(d) Non-Identical and Undivided Regular				
4 AbAb + 1 AbbAb	T4	*60	1	21
1 aBBa + 1 Abba + 2 AbAb	I4	100	1	16
1 aBBa + 1 Abba + 2 aBaB	I4	101	1	16
1 aBaB + 1AbAb + 1 aBBa + 1 Abba	I4	179	1	16
2 aa + 1 aBaB +4 aBBa + 2 AbAb +6 Abba +1 AAbbAb	I4	147	1	62
1 aa + 10 AbAb + 2 aBBa + 3 Abba + 1 AbAAb	I4	166	1	67
3 AA + 3 aBaB + 4 AbAb + 4 aBBa + 2Abba + 1aBaaB	I4	*243	1	64
1 AA + 16 aBaB + 6 AbAb + 1 aBBa + 1 Abba	FI 3–6	*55	1	98
1 AA + 8 aBBa/Abba	I4	291	1	30
1 aaBB +1 aBaB + 1 AbAb + 1 aBBa + 2 Abba	I4	56	1	24
2 aBaB + 1 aBBaB	I3	11	1	13
16 aBaB + 1 aBBa	I4	*57	1	68
1 aBaB + 2 AbAb	I4	178	1	12
3 aBaB + 1 Abba	I4	57	1	16
1 aBaB + 3AbAb + 1 Abba	I4	58	1	20
2 aBaB + 6 AbAb + 1 Abba	I4	*59	1	36
1 aBaB + 2AbAb + 1 aBBa	I4	132	1	16

Stanzas	Meters	Poems	No. of works	No. of lines
2 aBaB + 4 AbAb + 1 aBBa + 2 AbbA	I4	44	1	32
1 aBaB + 4 AbAb + 1 aBBa + 2 AbbA	I4	127	1	32
1 aBaB + 1 AbAb + 1 aaBB+ 1 AbbA + 1 aaBcBc	I4	146	1	22
3 aBaB + 2 AbAb + 2 aBBa+ 2 AbbA + 1 AAbbA	I4	176	1	41
2 aBaB + 1 AbAb + 1 aBBa + 1 AbbA + 1AbbAcc	I4	143	1	26
1 aBaB + 10AbAb + 1 aBBa + 2 AbbA+ 1 AbAbb + 1 aaBaBa	I4	124	1	67
1 aBaB + 3 AbAb + 1 aBBa + 2 AbbA + 1 AbAbCCb	I4	115	1	35
2 aBaB + 3 AbAb + 1 aBBa + 1 AAbb + 1 AbAAb	I4	138	1	33
1 aBaB + 1 aBBa + 1 AbbAcAc	I4	107	1	15
3 aBaB + 1 aBBa+ 1 AbbAb	I4	12	1	21
2 aBaB + 1 aBBa	I5	95	1	12
3 aBaB + 2 AbAb + 2 aBBa + 4 AbbA	TMF I4>FI 4, 6	14	1	44
1 aBBa+1 AbAb+ 1 AbbA	T4	200	1	12
	I4	82	1	12
1 aBBa + 8AbAb + 1 AbbA + 1 Xx	I3	185	1	42
2 aBBa + 2AbAb + 1 AbbA	I4	32	1	20
1 aBBa + 1 AbAb + 2 AbbA	I4	122	1	16
1 aBBa + 1 AbAb + 1 AbAbA	I4	85	1	13
1 aBBa + 4 AbAb + 1 AbbA + 1 AbAbb	I4	190	1	29
1 aBBa + 3 AbAb + 1 AbbAbA	I4	136	1	22
1 aBBa + 2 AbAb + 1 AbbA + 1 AbAbAb	I4	84	1	22
1 aBBa + 5AbAb + 1 AbbA 1 aBBaaB	I4	123	1	34
1 aBBa + 5 AbAb + 3AbbA + 1 aBaBa + 1 aBBaCCaa	I4	129	1	49
1 aBBa + 5 AbAb + 1AbbA + 1 aBaaBa + 1 AAbCCb	I4	131	1	40
8 AbAb+ 1 AbbAb + 1 AbAbCCdEEEd	T4	160	1	47
1 AbAb + 3 AbbA	I4	78	1	16
3 AbAb + 1 AbbA	I4	108	1	16
3 AbAb + 1 AbAbA	I4	86	1	17
3 AbAb + 1 AbAAb	I4	141	1	17
2 AbAb + 1 AbbA + 1 AbbAb	I4	118	1	17
2 AbAb + 1 AbbA + 1 aBaaBa	I4	112	1	18

Continuation of the table

Stanzas	Meters	Poems	No. of works	No. of lines
2 AbAb +1 aBBa + 1 AbbA + 1 AbbAcc	I4	120	1	22
2 AbAb + 1 AbAAb	I4	89	1	13
2 AbAb + 1 AbbAb	I4	92, 128	2	26
1 AbAb + 1 AbbAb	I4	91	1	9
5 AbAb + 1 AbbAcc	I4	142	1	26
1 aBaBa + 1 AbAbA +1 AbbAb	I4	102	1	15
<b>Total, Non-Identical and Undivided</b>			<b>55</b>	<b>1545</b>
<b>Total, Stanzaic</b>			<b>215</b>	<b>6657</b>
<b>Non-Stanzaic Forms</b>				
(a) Poems with Paired Rhyme				
aabbcc...	I4	29, *115	2	248
aabbcc...	Am4	280	1	14
aaBBcc...	I6	2, 140, 149, 150, 196, 204, 221, 240, 252, 254, 259, 261, 262, 281, 292, 315, 322	17	612
AAbbCC...	I6	26, 168, 181, 253, 263, 283, 299	7	238
<b>Total, Non-Stanzaic Poems with Paired Rhyme</b>			<b>27</b>	<b>1112</b>
(b) Freely Rhymed Poems				
	T4	218, 247, 256, 269, *288-1	5	141
	I2	65, 66, 67, 69	4	117
	I3	1, 9, 186	3	339
	I4	6, 28, 31, 34, 48, 53, 61, 62, 72, 74, 80, 83, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 111, 113, 114, 116, 119, 121, 133, 134, 137, 145, 151, 154, 156, 161, 162, 163, 167, 169, 228, 235, 311 316, *252, *289	42	2714
	I5	77, 317, 319, 320	4	1253
	FI	5, 245, 264, *531	4	627
	Am2	55	1	93
<b>Total, Non-Stanzaic Freely Rhymed Poems</b>			<b>63</b>	<b>4992</b>
(c) Non-Stanzaic Blank Verse				
	I5	*550	1	273
<b>Total, Non-Stanzaic Blank Verse</b>			<b>1</b>	<b>273</b>
<b>Total, Non-Stanzaic Forms</b>			<b>91</b>	<b>6277</b>
<b>Transitional Forms</b>				
(a) Single Stanza Poems				
AAA	I446	38	1	3

Stanzas	Meters	Poems	No. of works	No. of lines
aBaB	I6	*232–2, *233–6, *288–2	3	12
	I5466	*233–7	1	4
	I6663	*232–3	1	4
	I6665	*234–12	1	4
aBBa	I6	276, *232–1, *233–9	3	12
	I5666	*232–5	1	4
AAbb	I6664	*232–4	1	4
AbAb	T4	*253	1	4
	I6	117	1	4
	I4463	*233–10	1	4
AbbA	T4443	39	1	4
	I4454	*234–11	1	4
	I5656	*233–8	1	4
aaBBcc	I6	270	1	6
aaBccB	I666665	285	1	6
AAbbCC	I464646	258	1	6
AAbCbC	I6	275	1	6
aBaBaBa	I4	130	1	7
aBBaCdCd	I4	96	1	8
AbAbCdCd	I4	47, 87, 93, 183, 277, *289–3	6	48
	I5	234	1	8
AbAbCddC	I4	64	1	8
xXAAbCCb	MI 3–6	*291	1	8
<b>Total, Single Stanza Poems</b>			<b>33</b>	<b>182</b>
(b) Traditional Forms				
Sonnet: AbAbAbAbCCdCdC	I5	177, 233	2	28
<b>Total, Traditional Forms</b>			<b>2</b>	<b>28</b>
(c) Linked Stanzas				
aBBaBaaB / aCCdEddE + 2 aBBaCaaC / aDDeFeeF	Am5	4	1	48
<b>Total, Linked Stanzas</b>			<b>1</b>	<b>48</b>
(d) Polystanzaic Compositions				
(1) Identical Stanzas, both Divided and Undivided				
aBaaBaBaB	Am434434443	158	1	36
AbAbCCddEffEgg	I5	321	1	392
(2) Polymetrical Compositions				
Groupings; no. of lines and/or stanzas:				
69; 100; 29; 9; 56; 24; 59 — all undivided	I3; I4; T4; I4; T4; T4242...; I3	13	1	346
8, 11, 12; 5 aBaaB; aBBa/AbAb; 9 aBBa/AbbA; 23 undivided	I5; I4; I5; I4; I5	35	1	123
103; 24; 16 — all undivided	I2; I5; I4	50	1	143

Continuation of the table

Stanzas	Meters	Poems	No. of works	No. of lines
20; 4; 8; 4; 8; 4	TMF I4 > FI 4, 6; I6564; I4; I4; TMF I4 > FI 4, 6; I6464	97	1	48
T4: aBaB; I44443: AAbbx; 1,782 lines: unrhymed; the story-tellers' monologues (19 + 20 lines): freely rhymed, undivided	I5 (1811 lines); T4 (4 lines); I44443 (5 lines)	318	1	1820
<b>(3) Poems with Mixed Stanzas</b>				
6 4-line; 32 undivided.	I4	59	1	56
3 AbAb, undivided; 11 freely rhymed	I4	60	1	23
1–15: freely rhymed; 16–30: 1 AbAbA + 1 aBBaa + 1AbbAb	I2	68	1	30
11 freely rhymed; 9 freely rhymed.; AbbA + aBaB (undivided); ode stanza	I4	73	1	38
<b>Total, Polystanzaic Compositions</b>			11	<b>3055</b>
<b>Total, Transitional Forms</b>			47	<b>3313</b>
<b>GRAND TOTAL</b>			353	<b>16247</b>

## References

Bukhmeier K. K. [N. M. Yazykov]. N. M. Yazykov, *Stikhotvoreniya i poemy* [Lyrical and Narrative Poems]. Leningrad: Sovetskii pisatel' Publ., 1988, pp. 5–46. (In Russ.)

Gasparov M. L. [The Stanzaic Form of the Non-stanzaic Iamb in 19<sup>th</sup>-Century Russian Poetry]. M. L. Gasparov, *Izbrannye Trudy* [Selected Works]. vol. 3. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 340–365. (In Russ.)

Gasparov M. L. [The Stanzaic Tradition and Experimentation]. M. L. Gasparov, *Izbrannye Trudy* [Selected Works]. vol. 3. Moscow: Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 366–398 (a). (In Russ.)

Kholshevnikov V. E. *Mysl' vooruzhennaya rifmami* [Thought Armed with Rhymes]. 2nd ed. rev. and enl. Leningrad: Leningrad St. Univ. Publ., 1987. 605 p.

Lotman M. Yu., Shakhverdov S. A. [The Metrical and Stanzaic Forms of A. S. Pushkin]. *Russkoe stikhoslozhenie XIX v.: Materialy po metrike i strofike russkikh poetov* [Russian Versification of the 19<sup>th</sup> Century: Information Regarding the Metrical and Stanzaic Forms of Russian Poets]. Moscow: Nauka Publ., 1989, pp. 145–257. (In Russ.)

Peisakhovich M. A. [Lermontov's Stanzaic Forms]. *Tvorchestvo M. Yu. Lermontova: 150 let so dnya rozhdeniya, 1814–1964* [The Creative Work of M. Yu. Lermontov: 150 Years Since His Birth, 1814–1964]. Moscow: Nauka Publ., 1964, pp. 417–491. (In Russ.)

Peisakhovich M. A. [Nonstanzaic Verse and Its Forms]. *Voprosy yazykoznaniya*, 1976, no. 1, pp. 93–106. (In Russ.)

Rudnev P. A., Rudnev V. P. [A Typology of Stanzaic Compositions in Russian Verse]. *Stilistika khudozhestvennoi rechi* [The Stylistics of Literary Language]. Kalinin: Kalinin St. Univ. Publ., 1982, pp. 137–154. (In Russ.)

Scherr B. P. The Russian Stanza: Regular, Non- and Quasi. *Poetika. Istoriya literatury. Lingvistika: Sbornik k 70-letiyu Vyacheslava Vsevolodovicha Ivanova* [Poetics. The History of Literature. Linguistics: A Volume on the Occasion of Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov's 70<sup>th</sup> birthday]. Moscow: OGI Publ., 1999, pp. 80–92.

Scherr B. P. Odd Stanzas. *Studia Metrica et Poetica*, 2014, no. 1, pp. 28–54 and table insert.

Scherr B. P. [Evgenii Rein's Undivided Verse]. Forthcoming in *Slavianskii stikh XI* [Slavic Verse, XI]. (In Russ.)

Shengeli G. A. *Tekhnika stikha* [The Techniques of Verse]. Moscow: GIKhL Publ., 1960. 311 p.

Smith G. S. *The Stanza Forms of Russian Poetry from Polotsky to Derzhavin*. Thesis submitted for the degree of Ph. D., University of London, 1977, 471 p.

Tomashevskii B. V. [Pushkin's Stanzaic Forms]. *Pushkin: Issledovaniya i materialy*, II [Pushkin: Research and Materials, vol. 2]. Moscow and Leningrad: AN SSSR Publ., 1958, pp. 49–184. (In Russ.)

Tver'yanovich K. Yu., Khvorost'yanova E. V. [Instructions for Compiling Metrical and Stanzaic Handbooks for Works of Russian Poets from the 18<sup>th</sup> through the 20<sup>th</sup> Centuries]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kul'tura: Materialy po metrike, strofike i ritmike peterburgskikh poetov* [The Verse Culture of Petersburg: Information on the Metrical, Stanzaic and Rhythmic Forms of Petersburg Poets]. St. Petersburg: Nestor-Istoriya Publ., 2008, pp. 11–63. (In Russ.)

Vishnevskii K. D. [Lermontov's Stanzaic Forms]. *Tvorchestvo M. Yu. Lermontova: Sbornik statei, posvyashchennyi 150-letiyu so dnya rozhdeniya Lermontova* [The Creative Work of M. Yu. Lermontov: A Collection of Articles Dedicated to the 150<sup>th</sup> Anniversary of Lermontov's Birth]. *Uchenye zapiski*, Seriya filologicheskaya, no. 14, Penza, Penza St. Univ. Publ., 1965, pp. 3–131. (In Russ.)

Vishnevskii K. D. [The Architectonics of Russian Verse from the 18<sup>th</sup> through the First Half of the 19<sup>th</sup> Century]. *Issledovaniya po teorii stikha* [Research on the Theory of Verse]. Leningrad: Nauka Publ., 1978, pp. 48–66. (In Russ.)

Vishnevskii K. D. [Non-Identical Stanzas in Russian Poetry of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> Centuries: Classification and Function]. *Ontologiya stikha: Pamyati Vladislava Evgen'evicha Kholshchevnikova* [The Ontology of Verse: In Memory of Vladislav Evgen'evich Kholshchevnikov]. St. Petersburg: St. Petersburg Univ. Publ., 2000, pp. 50–62. (In Russ.)

Yazykov N. M. *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete Collected Poems]. Moscow and Leningrad: Sovetskii pisatel' Publ., 1964. 708 p.

Yazykov N. M. *Stikhotvoreniya i poemy* [Lyrical and Narrative Poems]. Leningrad: Sovetskii pisatel' Publ., 1988. 590 p.

**К. Ю. Тверьянович**

*Санкт-Петербургский государственный университет  
(Санкт-Петербург, Россия)  
k.tverianovich@spbu.ru*

### **СОНЕТЫ БЕНЕДИКТА ЛИВШИЦА**

В статье рассматриваются композиционные особенности стихотворений Бенедикта Лившица, написанных в сонетной форме. Материал описания составили десять его оригинальных сонетов: переводы в данном случае не рассматриваются, поскольку их стиховые особенности в значительной степени определяются структурой иноязычных оригиналов, и их описание требует особого подхода. Композиция десяти оригинальных сонетов анализируется в нескольких аспектах: метрико-строфическом, рифменном, ритмическом, лексико-грамматическом и тематическом. В частности, описывается расположение в них строк различной ритмической и грамматической структуры, а также расположение межстрочных синтаксических связей различной силы. В результате в рассматриваемых стихотворениях выявляются элементы композиционного изоморфизма, что позволяет выделить общую схему, лежащую в основе всех непереводаемых сонетов Лившица и близкую к той, которую М. Л. Гаспаров использует для описания композиции его же стихотворений из «петербургского цикла». Оказывается, что, неожиданно обращаясь в своем самом «футуристическом» сборнике к традиционной твердой форме, популярной у символистов, Лившиц решает в основном те же художественные задачи, что и при создании таких экспериментальных стихотворений, как «Тепло» и «Ночной вокзал».

*Ключевые слова:* русский стих, композиция стиха, сонет, Бенедикт Лившиц, футуризм.

В своей монографии по истории русского стихосложения М. Л. Гаспаров указывал, что версификационные эксперименты, ставшие одной из характерных особенностей первой трети XX в., имели два основных направления: первое из них — это поиски новых форм, а второе — это возрождение старых, забытых форм [4: 214–215]. К последнему можно отнести, в частности, свойственное эпохе увлечение твердыми стихотворными формами романского происхождения, такими как сонет, триолет, рондо и др. [4: 262–263]. Особенной популярностью среди русских поэтов

этого времени пользовались, как известно, сонеты, которые составляли основу целых поэтических книг и варьировались самыми разнообразными способами за счет нарушения канонических признаков — слогового объема строк, их количества, порядка рифм и расположения каталектик [1].

Интересные опыты в области твердых форм, до сих пор подробно не описанные, принадлежат Бенедикту Константиновичу Лившицу — автору, сочетавшему в своем творчестве элементы символизма и авангарда, футуристические «сдвиги» и утонченное версификационное мастерство.

Лившиц — автор 17 произведений, написанных твердыми формами: 10 сонетов, 6 рондо и 1 секстины [17: 417]. Кроме того, среди его поэтических переводов насчитывается еще 26 сонетов. В контексте современной ему эпохи 43 произведения твердых форм — это относительно мало. По данным К. Д. Вишневого, у многих современников Лившица одних только сонетов было значительно больше: так, Бунин, Минский и Анненский создали более чем по 50 сонетов; Эллис, Бутурлин и Верховский — до 100; Брюсов и Вяч. Иванов — более чем по 100; Бальмонт включил в свой сборник «Сонеты солнца, меда и луны» 255 произведений [1: 460]. Однако, учитывая достаточно ограниченный объем творческого наследия Лившица (всего 315 произведений), следует признать, что твердые формы занимают в нем значительное место, составляя 13,65% от общего числа оригинальных и переводных произведений, или 11,2% оригинальных произведений [17: 417–421].

Многочисленные эксперименты в области твердых стихотворных форм, в том числе сонета, в начале XX в. связаны прежде всего с деятельностью поэтов символистского круга — Эллиса, Брюсова, Вяч. Иванова, Бальмонта и др. [1: 460]. Интерес Лившица к сонетной форме представляется нетривиальным: первый его сборник «Флейта Марсия» (1911), созданный в пору увлечения символизмом, содержит лишь два сонета, а остальные были написаны позже, причем половина всех сонетов (5 из 10) вошла в состав второго сборника «Волчье солнце» (1914), в котором наиболее отчетливо отразилось увлечение автора футуризмом и кубистической живописью. Обращение к форме, отчетливо отсылающей к литературной традиции, казалось бы, противоречит лозунгам русских футуристов; то же время, сонеты Лившица звучат необычно, нетрадиционно, и вполне органично вписываются в контекст сборника, содержащего такие экспериментальные вещи, как «Тепло» [5, 204–205] и «Ночной вокзал» [14: 318–319]. Закономерно возникает вопрос: какие художественные задачи мог решать, обращаясь к сонетной форме, поэт-экспериментатор, близкий к футуризму, находящийся в постоянном поиске новых стиховых средств [17]? Для ответа на этот вопрос мы рассмотрим композицию его сонетов в нескольких аспектах: метрико-строфическом, рифменном, ритмическом, лексико-грамматическом и тематическом.

Предлагаемый анализ основан на материале 10 оригинальных сонетов Лившица [13; 14: 39, 52, 62, 64, 65, 82, 114]. Из них 8 были созданы между 1910 и 1915-м гг., по одному-два в год; оставшиеся два произведения поэт написал спустя много лет, за год до гибели — в 1936-м. Точные даты создания всех переводных сонетов

Лившица неизвестны, однако учитывая, что после 1917 г. именно переводы стали основной сферой творческой активности поэта, можно предположить, что к этой твердой форме он обращался на протяжении всего своего творческого пути. Тем не менее, в данной статье переводные сонеты не рассматриваются: стиховые особенности переводов Лившица в значительной степени определяются структурой иноязычных оригиналов [18: 78–96], и их описание требует особого подхода, учитывающего результаты сопоставительного анализа.

Из пяти поэтических сборников Лившица четыре включают в себя произведения сонетной формы (исключение — сборник «Патмос», 1926). Четыре из пяти произведений, вошедших в состав сборника «Волчье солнце», сочетают в себе конструктивные особенности сразу двух изоциррированных поэтических форм — сонета и акростиха («В. А. Вергер-Жуковой», «Матери», «Николаю Бурлюку», «Николаю Кульбину»). Во «Флейте Марсия», «Болотной медузе» и «Картвельских одах» сонеты встречаются по одному-два раза.

Все оригинальные сонеты Лившица, за единственным исключением, ямбические: самый предпочитаемый размер — 5-стопный ямб, который представлен 6 текстами; еще 2 сонета написаны 6-стопным ямбом и один — 4-стопным. Единственный неямбический сонет написан 4-стопным хореем (см. табл. 1). Таким образом, в 8 случаях из 10 поэт выбрал классические для русской поэзии сонетные размеры, строки которых по слоговому объему соответствуют 12 или 10 слогам — традиционному объему сонетных строк в романской традиции.

Ни одну из строфических моделей сонета Лившиц не повторяет дважды, то есть на 10 сонетов приходится 10 моделей. Строфические модели, представленные в сонетах «Последний фавн», «Флейта Марсия», «Закат на Елагином», «Концовка», «Баграт» и «Первенец», варьируют классический французский тип, допускаемая при этом ряд отступлений: используется нетрадиционный для этой формы размер — 4-стопный хорей («Концовка»); катрены пишутся не на две, а на четыре рифмы («Последний фавн», «Концовка»); в катренах представлены разные схемы рифмовки («Флейта Марсия», «Баграт»); каталектики в катренах чередуются в разном порядке («Флейта Марсия», «Последний фавн», «Первенец»); расположение

Таблица 1

## Строфические модели, представленные в сонетах Лившица

№	Заглавие	Дата	Размер	Рифма и каталектика
1	Последний фавн	1910	Я6	AbbA + cDDc + EEf + GGf
2	Флейта Марсия	1911	Я5	AbbA + bAAb + CCd + EdE
3	В. А. Вергер-Жуковой (Сонет-акростих)	1912	Я6	AbAb + AbAb + CdC + dEE
4	Матери (Сонет-акростих)	1913	Я5	AbAb + AbAb + CdCdCd
5	Николаю Бурлюку (Сонет-акростих)	1913	Я4	AbbA + AbbA + cDc + cDc
6	Николаю Кульбину (Сонет-акростих)	1914	Я5	aBaB + aBaB + cDD + cEE
7	Закат на Елагином	1914	Я5	AbAb + AbAb + CdC + ddC
8	Концовка	1915	X4	AbAb + CdCd + EEf + GGf
9	Баграт	1936	Я5	aBBa + BaBa + CCd + EEEd
10	Первенец	1936	Я5	aBaB + BaBa + CCd + EEEd

рифм в катренах и терцетах соответствует «контаминированному» варианту французского сонета [6: 224]; в стихотворении «Флейта Марсия» последний стих лишен цезуры, что крайне необычно как для русского 6-стопного ямба, так и для французского 12-сложника.

В основе сонета «Николаю Бурлюку», написанного, вопреки канону, 8-сложным размером — 4-стопным ямбом, лежит сочетание двух классических типов этой твердой формы: в соответствии с французской традицией, терцеты написаны на две рифмы, однако ни в одном из них нет парных рифм, что для французской традиции нехарактерно [6: 224, 226]. В сонете «Матери» представлена схема рифмовки, свойственная архаичной форме сонета, наиболее близкой к «страмботто» [6: 224].

Наконец, еще в двух произведениях расположение рифм напоминает схему английского сонета, с рифменной парой в конце, в русской поэзии редкого [6: 225]. В стихотворении «В. А. Вертер-Жуковой» стихи 9–12 зарифмованы перекрестно, как бы продолжая ряд перекрестных рифм, заданный в катренах, и образуя третье 4-стишие, за которым следует финальное 2-стишие. В сонете «Николаю Кульбину» за двумя четверостишиями, зарифмованными перекрестно, следуют 4 стиха, связанные охватной рифмой, а затем — финальное 2-стишие: такое расположение рифм связывает стихотворение не только с английской, но и с пушкинской традицией, поскольку в 10 строках из 14 оно соответствует схеме онегинской строфы. Сознательный учет пушкинской традиции в данном случае тем более возможен, что несколькими годами позже Лившиц написал стихотворение, метрико-строфическая структура которого полностью соответствует модели онегинской строфы, но графически выделил в нем четыре «субстрофы», как в сонете («И, медленно ослабив привязь...»). Таким образом, онегинская строфа входила в сферу его поэтических интересов и, использовалась им как твердая форма, структурно близкая к сонету<sup>1</sup>.

Итак, метрико-строфическое разнообразие сонетной формы достигается у Лившица за счет использования разных 2-сложных размеров, варьирования количества рифм от четырех до семи, их взаимного расположения, а также способов чередования каталектик.

Как убедительно показал К. Д. Вишневский, в русской поэтической традиции сонетная форма характеризуется очень высокой степенью вариативности: 68% описанных им сонетных моделей уникальны [1: 461]; однако есть и популярные модели, представленные более чем в 20% произведений [1: 471]. В нашем материале ни одна такая модель не встречается. Даже выбор схемы рифмовки, без учета расположения каталектик, у Лившица нетипичен: в катренах он предпочитает перекрестную рифмовку, в то время как его современники чаще используют охватную [1: 465].

Расположение более и менее ударных строк в строфе не раз становилось предметом стиховедческих исследований [8; 15; 21 и др.]. При этом материалом для

<sup>1</sup> М. Л. Гаспаров отметил случай употребления одиночной онегинской строфы как твердой формы Ю. Балтрушайтисом [6: 179].

анализа служили преимущественно 4-стишия 4-стопного ямба перекрестной рифмовки, реже — строфы иной структуры. При этом были выделены некоторые универсальные закономерности, реализующиеся в разных строфических структурах. Так, в начале строфы пропуски метрических ударений встречаются реже всего [21; 8: 50]; в 4-стопном ямбе перекрестной рифмовки, вне зависимости от расположения каталектик, у большинства поэтов XX в. наблюдается «волнообразное чередование тяжелоударных и легкоударных строк» [8: 51, 54]. И все же, как показали исследования М. Л. Гаспарова, ударность стихотворной строки зависит не только от ее положения в строфе, но также и от того, каким стихотворным размером написано произведение, и от схемы рифмовки строфы, и, в меньшей степени, от расположения каталектик [8]. Небольшой объем нашего материала и разнообразие представленных в нем метрико-строфических структур не позволяют нам провести дифференцированное описание строфического ритма в сонетах Лившица, однако даже грубое описание, без учета различия строфических моделей, позволяет обнаружить некоторые, самые общие, закономерности. Так, в чередовании более ударных и менее ударных строк обнаруживается альтернирующая тенденция: в катренах ударность четных строк выше, чем нечетных, а в обоих терцетах первые строки более ударны, чем последующие (табл. 2). Эта разница особенно заметна при сравнении показателей ударности первых двух строк сонета, а также на границе второго катрена и первого терцета. Таким образом, строки с повышенной ударностью маркируют здесь начала композиционных единиц — катренов и терцетов.

Рифмы в сонетах Лившица — почти исключительно точные<sup>2</sup> (58 из 68); богатых несколько меньше, чем бедных (26 и 32 соответственно). В 8 случаях поэт допускает минимальные отступления от точности созвучия, используя женские йотированные рифмы; один раз встречается женская приблизительная (календарной — неблагодарный); наконец, единственное неточное созвучие, допущенное поэтом, относится к типу женских усеченных (монокля — проклят).

Фонетическую точность рифменных созвучий Лившиц компенсирует разнообразием грамматических сочетаний и лексической оригинальностью, даже экзотичностью. Так, среди 68 рифм (из них 37 женских и 31 мужская) нет ни одной глагольной; грамматически однородные сочетания образуют почти исключительно существительные (см. табл. 3). Доля женских грамматических рифм в сонетах несколько больше, чем в среднем в оригинальной поэзии Лившица, однако среди созвучий, образованных существительными, заметно больше доля «непарадигматических», то есть основанных на сочетании слов одной части речи, но разных склонений, родов, употребленных в разных падежах или числах (см. табл. 4). Если в среднем соотношение женских парадигматических и непарадигматических созвучий существительных в поэзии Лившица соответствует пропорции 4 : 6, то в сонетах оно выражается пропорцией 2 : 8. Как видно из таблицы, по данному

<sup>2</sup> При подсчетах 4-членные рифменные цепи, связывающие друг с другом два катрена или два терцета, учитывались как две рифменные пары; «тройчатки» учитывались наряду с парами. При классификации рифм мы следовали работам М. Л. Гаспарова [4; 9 и др.].

Распределение ударных иктов по строкам в сонетах Лившица

№	Заглавие	Дата	Раз- мер	Строки														Всего		
				1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14			
1	Последний фавн	1910	Я6	4	5	5	5	6	6	5	4	5	4	5	4	6	5	4	5	68
2	Флейта Марсия	1911	Я5	5	3	4	3	5	5	5	4	5	5	5	3	4	4	3	58	
3	В. А. Вергер-Жуков- вой (Сонет-акростих)	1912	Я6	5	4	6	5	3	4	5	4	4	4	4	5	4	4	4	61	
4	Матери (Сонет-акростих)	1913	Я5	5	3	4	4	5	3	3	3	4	4	4	5	5	4	5	57	
5	Николаю Бурлоку (Сонет-акростих)	1913	Я4	3	4	4	4	4	3	4	3	3	2	3	3	3	4	3	47	
6	Николаю Кульбину (Сонет-акростих)	1914	Я5	4	5	4	4	4	3	4	5	5	4	3	3	4	3	4	55	
7	Закаг на Елагинном	1914	Я5	5	3	4	3	4	3	3	3	4	3	2	4	3	4	3	48	
8	Концовка	1915	Х4	3	2	4	3	3	2	3	3	3	3	3	4	4	3	2	42	
9	Баграт	1936	Я5	3	3	3	3	4	4	4	3	5	5	3	5	4	3	5	52	
10	Первенец	1936	Я5	4	2	3	4	3	4	5	3	4	4	4	4	4	3	4	51	
ВСЕГО				41 7,6	34 6,3	41 7,6	38 7,1	40 7,4	37 6,9	41 7,6	35 6,5	42 7,8	38 7,1	38 7,1	41 7,6	37 6,9	41 7,6	36 6,7	539 100%	

Таблица 3

## Грамматическая однородность женских рифм у Лившица и других поэтов

	Ор : НОР	СС : Сс
Пушкин	8,5 : 1,5	7 : 3
Брюсов	7 : 3	5 : 5
Маяковский	5 : 5	3 : 7
Лившиц	6 : 4	4 : 6
Сонеты Лившица	7 : 3	2 : 8

Данные о рифме других авторов приводятся по подсчетам М. Л. Гаспарова [4: 250].

Таблица 4

## Части речи и рифма в сонетах Лившица

Части речи		Мужские	Женские	Всего
Сущ. + сущ. (парадигматич.)		6	5	11
Сущ. + сущ. (непарадигматич.)		8	18	26
Сущ. + местоимение		4	2	6
Сущ. + глагол		3	-	3
Сущ. + прилаг./прич./нареч.		6	7	13
Прилаг./прич./нареч. + прилаг./прич./нареч.		-	3	3
Другие		4	2	6
ВСЕГО		31	37	68

показателю аграмматичность рифмы здесь даже выше, чем в поэзии Маяковского. Неоднородные созвучия образованы в том числе деепричастиями — словами грамматической формы, которая редко встречается в рифменной позиции [4: 252] (неразговóрчив — *скóрчив*, лития́ — *бия́* — моя́).

Рифменная лексика в рассматриваемых сонетах изобилует именами личными: историческими (пéна — *Ван-Донгéна*, *Клавдий-Флáвий* — лáве; когда́-то — *Багрáта*), мифологическими (*Кифарéд* — побéд, *лáмий* — плáмя, *Велиáр* — дáр, *Задéну* — плéну), — а также топонимами (*Эллáды* — услáды, лиле́и — *Гилéи*, стóйкий — *Мóйки*). В рифменную позицию вынесено сокращенное название электростанции (от небéс — *Загэ́с*), малоупотребительные варваризмы (в тумáнах — *пэáнах*, слáве — *конклáве*, *тиáр* — *кáр*, Сезáма — *мáма* — *бальзáма*), некоторые окказионализмы (*лесопы́т* — копы́т, *скоровзóрый* — спóры, дара́ми — *сереб́рами* — пентагáмме). Дважды встречаются редчайшие в русской поэзии составные рифмы (*давнó ль* — коро́ль, *едва́ ль* — да́ль, лату́ни — *к чему́ ни*).

М. Л. Гаспаров отметил, что в первой трети XX в., в отличие от более раннего времени, «необычность рифмы воспринималась как знак не сниженного, а, наоборот, возвышенного стиля» [4: 251]. Это замечание справедливо и по отношению к сонетам Лившица, который использует оригинальные рифмы в соответствующем стилистическом контексте: иноязычных заимствований, славянизмов, поэтизмов (аир, ареопаг, лития, крины, ашуг, услада, лилея, пришлец, крыла́; росный, млечный, сокрыт; реять). Со словами названных стилистических групп соседствуют окказионализмы (дождева, аирный, ручьиный, усыновиться, златовестье), создание которых является одним из наиболее очевидных признаков увлечения Лившица футуризмом.

Почти все сонеты Лившица (9 из 10) написаны в форме поэтических обращений, адресат которых в половине случаев назван в заглавии («В. А. Вертер-Жуковой», «Матери», «Николаю Бурлюку», «Николаю Кульбину», «Баграт»); соответственно, доминирующий тип интонации — ораторский<sup>3</sup>, с частыми риторическими восклицаниями и вопросами. Однако присутствуют в этих стихотворениях и некоторые признаки, не свойственные этому интонационному типу. Самый существенный из них — это обилие enjambement, нарушающее к тому же, строгие каноны сонетной формы; наряду с междустрочными, встречаются и строфические переносы. Наиболее яркий пример — стихотворение «Последний фавн», в котором все четыре строфы связаны enjambement. Благодаря этому приему весь сонет охвачен единым интонационным движением. В двух сонетах 1914 г. стиховая граница проходит внутри одного фонетического слова, между полнозначным словом и частицей, не имеющей самостоятельного ударения: «Как редок невод воздуха! К чему ни / Притронешься — жемчужная зола» («Закат на Елагином»); «Умолк и ждет и знает, что едва / Ль поверят фавны правде календарной...» («Николаю Кульбину»).

<sup>3</sup> Согласно классификации интонационных типов стиха, предложенной В. Е. Холшевниковым [20].

В целом с точки зрения синтаксиса сонеты Лившица имеют трехчастную структуру. Мы подсчитали количество синтаксических связей разной силы, приходящихся на каждую из 13 стиховых границ. При этом использовалась методика анализа межстиховых синтаксических связей, предложенная М.Л. Гаспаровым и Т.В. Скулачевой [10: 182], однако к 10 типам связей, выделенным исследователями, мы добавили еще один — связь между полнозначным словом и клитикой. В списке, предложенном этими авторами, связи нумеруются в порядке ослабления их тесноты: от самой тесной к самой свободной, от 1 до 10. У нас диапазон тесноты связей варьируется от 1 до 11, при этом номер мы 1 присвоили самому тесному типу связи — между полнозначным словом и клитикой. Если просуммировать числовые показатели, соответствующие использованным типам связей, отдельно для каждой из стиховых границ в рассматриваемых сонетах, то полученные суммарные значения покажут, как распределяются сильные, средние и слабые связи по строфам стихотворений. Чем выше полученное суммарное число, тем слабее синтаксическая связь между строками.

Как видно из таблицы 5, в распределении синтаксических связей разной силы на границах строк в сонетах Лившица присутствует отчетливая альтернирующая тенденция: четные строки связаны с последующими нечетными слабее, чем нечетные с последующими четными. Самые слабые связи приходятся на границы строк

Таблица 5

Синтаксические связи между стихами в сонетах Лившица

Стихи	Связи											Всего (сильн./ средн./ слаб.)	Кэф- фициент
	сильные					средние			слабые				
	Кл	Оп	Дп	Дк	Об	Пр	Од	От	Пч	Сч	Кц		
1–2	1			2		1	2	1	1		3	3/3/5	72
2–3					2	1	1	1		1	4	2/2/6	85
3–4	1		1		2	3		1			2	4/3/3	62
4–5			1	1					1		7	2/0/8	103
5–6					1	3		3			3	1/3/6	80
6–7						4	1	1		1	3	0/5/5	83
7–8		1	1	1		4		3				3/4/3	56
8–9					1						9	1/0/9	101
9–10	1		1	1	2		1	1		1	2	5/1/4	72
10–11					2	1		1		3	3	2/1/7	86
11–12		1	1		1	1	2	1		2	1	3/3/4	69
12–13		1					1	5	1	2		1/1/8	78
13–14		1				2	3	2	1	1		1/5/4	69
Всего	3	4	5	5	11	20	11	20	4	11	37	28/31/72	

Кл — связь между полнозначным словом и клитикой; для обозначения других типов синтаксических связей использованы сокращения, введенные М.Л. Гаспаровым и Т.В. Скулачевой: “1) Оп — определительная; 2) Дп — дополнительная (при прямом дополнении); 3) Дк — дополнительная (при косвенном дополнении); 4) Об — обстоятельственная; 5) Пр — предикативная; 6) Од — между однородными членами (копулятивная); 7) От — при причастных, деепричастных и пр. оборотах; 8) Пч — между подчиненным предложением и главным; 9) Сч — между сочиненными предложениями; 10) Кц — в конце предложения (на точке и подобных знаках)” [10: 182].

4–5 и 8–9, соответствующие границам катренов. Совпадение отчетливых синтаксических и строфических границ в данном случае подчеркивается соседством двух самых сильных междустрочных связей сонета — между стихами 3–4 и 7–8, то есть между третьими и четвертыми стихами катренов. В отличие от четко отграниченных друг от друга катренов, терцеты составляют синтаксическое единство: в «нисходящей» части сонета теснее всего связаны друг с другом строки 11–12 и 13–14, то есть стихи на границе терцетов и последние два стиха второго терцета.

Композиционный перелом между «восходящей» и «нисходящей» частями сонета поддерживается у Лившица и распределением слов различных частей речи в пространстве текста<sup>4</sup> (см. табл. 6). В катренах существительные чаще употреблены в нечетных строках, чем в четных, а прилагательные тяготеют к начальным и финальным строкам строф. В «нисходящей» части существительные несколько реже встречаются в первой строке первого терцета и в последней строке второго терцета, то есть они предпочитают «внутренние» строки финального 6-стишия; в то время как прилагательных больше в финальных строках каждого из 3-стиший, то есть в 11-й и 14-й строках. Композиционное единство «нисходящей части» поддерживается также и распределением местоимений, которые избегают 4-й, 8-й и 14-й строк, то есть финала каждого из катренов и всего сонета в целом, а употребительность глаголов заметно повышена на границе второго катрена и первого терцета, то есть в районе композиционного перелома между «восходящей» и «нисходящей» частями.

Помимо сонетов, в поэзии Лившица встречаются и другие произведения, характеризующиеся композиционным изоморфизмом. Так, М. Л. Гаспаров обнаружил в 10 его стихотворениях из сборника «Болотная медуза» (1914–1918), написанных 4-стишиями 4-стопного ямба, целый ряд композиционных приемов, повторяющихся из текста в текст [5]. Во-первых, в заглавия текстов вынесены названия изображаемых предметов (петербургских памятников), а сами тексты представляют собой «зашифрованные» описания этих предметов. Во-вторых, в основе самой шифровки лежат четыре образных «плана»: реальный (точные указания на «время и место существования предмета» [5: 205]), перифрастический (создание центрального метафорического образа), ассоциативный (образы, отсылающие к основной идее всего сборника — «борьбе стихии и культуры, Востока и Запада» [5: 207]) и связочный (закономерности расположения образов и мотивов). На связочном уровне исследователь выделяет в «петербургских» стихотворениях Лившица 4 части (по количеству строф), расположение которых соответствует схеме: «ТЫ (то-то) — И (то-то); НО (то-то) — И РАЗВЕ/И КТО (то-то), когда (то-то)» [5: 208]. При этом риторические вопросы во второй половине текста часто уравниваются риторическими восклицаниями в первой его половине [5: 208].

<sup>4</sup> Наличие ритмической тенденции в распределении частей речи по строкам стихотворного текста было отмечено Е. В. Хворостьяновой в докладе «Соотношение лингвистических и экстралингвистических факторов в формировании и функционировании стихотворного ритма» (IX Международная конференция «Славянский стих: стиховедение и лингвистика», июнь 2008 г., Москва, Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН).

Распределение частей речи по строкам в сонетах Лившица

Части речи	Строки														Всего
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
Сущ.	22	15	19	13	22	19	21	17	14	18	17	19	17	16	249
Прилаг.	8	4	7	9	7	4	6	9	7	8	11	8	7	10	105
Мест.	8	6	8	2	5	1	3	2	5	4	5	5	5	2	61
Глаг.	2	4	2	4	4	4	4	6	9	7	5	4	3	5	63
Нареч.		1	1	2	1	2	3	1	3	2		1	2	1	20
Проч.	2	4	4	4	2	7	4	1	4	3		4	3	1	43

Аналогичные особенности наблюдаются и в сонетах Лившица. Пять из них («В. А. Вертер-Жуковой», «Закат на Елагином», «Николаю Бурлюку», «Николаю Кульбину», «Баграт») тоже построены по энigmatическому принципу, с «разгадкой» в заглавии; метафоры организуются в единый тематический образ; в то же время, многие образы и мотивы отсылают к идее борьбы стихии и культуры, которая, как показал М. Л. Гаспаров, является основной для всей поэзии Лившица [3]. Оформление рассматриваемых сонетов на связочном уровне также сближает их со стихотворениями «петербургского цикла» и может быть описано следующей относительно устойчивой схемой: «ты/вы/он (то-то) — НО (то-то) — еще / давно ль? / что нужды?/ не... ль? (то-то) — но/и/когда (то-то)». Так, в сонете «Флейта Марсия» общая схема реализуется следующим образом: «да, Марсий побежден Аполлоном — но победа эта мнима — власть еще в руках победителя — но скоро он будет повержен, и флейта Марсия вновь запоет». Таким образом, первые восемь строк в сонетах Лившица содержат так или иначе выраженное противопоставление, как и последние шесть строк; в то же время, эти две части противопоставлены друг другу. Подобное сочетание симметричности и антитетичности, хотя и реализованное в ином виде, С. Гардзонио обнаружил в композиции сонетов Бенедиктова [2]. Можно сказать, что в целом порядок композиционного развертывания, характерный для сонетной формы, у Лившица соблюдается: в первом катрене обозначен предмет изображения (адресат), введена основная тема; во втором катрене она развивается; в первом терцете происходит поворот к развязке, которая следует во втором терцете [11: 327–347].

Итак, сонеты Лившица по целому ряду параметров структурно близки к его стихотворениям о Петербурге — также 4-частным, преимущественно ямбическим, риторическим по интонации, обращенным к предмету изображения. В то же время, на некоторых ритмических уровнях их композиция оказывается 3-частной: границы первых двух частей соответствуют границам катренов, а терцеты предстают как композиционное единство, финальный секстет. Эта тенденция к 3-частности проявилась, например, в распределении сильных и слабых синтаксических связей между строками. В сонете «Матери» она подчеркнута графически: финальный секстет не разделен на субстрофы.

Таким образом, сонеты Лившица вписываются в общее русло его творческих исканий в области поэтической композиции: 3-х и 4-строфные структуры

представлены более чем в половине его оригинальных произведений (52,3%), а в первых трех сборниках, в состав которых вошли 8 сонетов из 10, доля таких структур составляет 63%.

Интерес поэта к композиционным задачам не раз отмечался исследователями [19; 22: 230, 18: 94]. Сам Лившиц писал в своих мемуарах<sup>5</sup>: «Разрежение речевой массы, приведшее будетлян к созданию “заумного” языка, вызвало во мне, в качестве естественного противодействия, желание оперировать словом, концентрированным до последних пределов, орудовать, так сказать, словесными глыбами, пользуясь с этой целью композиционными достижениями французских кубистов, или, вернее, через их голову обращаясь к Пуссену» [14: 551]. Таким образом, именно увлечение футуризмом и кубизмом привело Лившица к тщательной работе над поэтической композицией, в том числе и к созданию изоморфных композиционных структур, и, парадоксальным образом, к разработке композиционных возможностей сонетной формы.

### Литература

1. Вишневецкий К.Д. Разнообразие формы русского сонета // Russian Verse Theory: Proceedings of the 1987 Conference at UCLA. (UCLA Slavic Studies. Vol. 18). Columbus, 1989. С. 455–472.
2. Гардзонио С. Образная система сонетов В.Г. Бенедиктова: соотношение стиха и тропов // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы Междунар. конф. 23–27 июня 1998 г. М., 2001. С. 222–231.
3. Гаспаров М.Л. Бенедикт Лившиц: Между стихией и культурой // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.
4. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 2001.
5. Гаспаров М.Л. Петербургский цикл Бенедикта Лившица (поэтика загадки) // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 202–211.
6. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001.
7. Гаспаров М.Л. Сонет // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М., 2003.
8. Гаспаров М.Л. Строфический ритм в русском четырехстопном ямбе и хорее // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 48–59.
9. Гаспаров М.Л. Эволюция русской рифмы // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Т. 3. М., 1997. С. 3–36.
10. Гаспаров М.Л., Скулачева Т.В. Статьи о лингвистике стиха. М., 2004.
11. Гроссман Л. Мастера сонета // Гроссман Л. Собрание сочинений. Т. 1. М., 1928.
12. Лившиц Б.К. В цитадели революционного слова // Пути творчества. Харьков, 1919. №5. С. 43–46.

<sup>5</sup> В связи со сборником “Болотная медуза”.

13. *Лившиц Б. К.* Первенец // Литературный современник. Л., 1936. № 1.
14. *Лившиц Б. К.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989.
15. *Смит Дж.* Строфический ритм в 4-стопном ямбе трех русских эмигрантских поэтов // Смит Дж. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике. М., 2002. С. 251–264.
16. *Тарановский К.* Из истории русского стиха XVIII в. Одическая строфа в поэзии Ломоносова // О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 291–299.
17. *Тверьянович К. Ю.* Метрика и строфика Б. К. Лившица // Петербургская стихотворная культура: Материалы по метрике, строфике и ритмике петербургских поэтов: Сб. ст. СПб., 2008. С. 361–430.
18. *Тверьянович К. Ю.* Поэтика Бенедикта Лившица: Система стиха. СПб., 2008.
19. *Урбан А.* Метафоры ожившей материк // Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 5–36.
20. *Холшевников В. Е.* Типы интонации русского классического стиха // Холшевников В. Е. Стихovedение и поэзия. Л., 1991. С. 85–123.
21. *Шенгели Г.* Трактат о русском стихе. Ч. 1. М.; Пг., 1923.
22. *Эткинд Е. Г.* Мастер поэтической композиции: (Опыт творческого портрета Бенедикта Лившица) // Мастерство перевода. Сб. 8. М., 1971.

***К. Yu. Tveryanovich***  
*Saint Petersburg State University*  
*(St. Petersburg, Russia)*  
*k.tverianovich@spbu.ru*

### **BENEDIKT LIVSHITS' SONNETS**

The paper discusses some peculiar features of composition in Benedikt Livshits' poems based on the model of sonnet. The material under consideration includes ten original sonnets by this author and excludes all the translated sonnets, because the compositional structure of the latter is largely determined by that of the originals and therefore requires comparative approach and should be considered separately. The composition of the ten Livshits' original sonnets is discussed in a series of aspects, including meter, stanza, rhyme, rhythm, lexical, grammatical and thematic specificity. In particular, consideration is given to the distribution of lines representing various rhythmical and grammatical structures, as well as different types of syntactic relations and bonds between lines. Eventually, the composition of the discussed poems proves to be based on a number of isomorphous structures, or a more or less general framework that constitutes composition of all the original sonnets by Livshits. The framework closely resembles the one used by M. L. Gasparov, who analysed the composition of Livshits' poems from his "Petersburg cycle". Moreover, this interest to sonnets, although untypical in

the context of Russian Futurism, helps Livshits to address the same artistic challenges and fulfil the same creative concepts that inspired his most radical experiments in *Teplo* or *Nochnoi vokzal*.

*Key Words:* Russian verse, composition of verse, sonnets, Benedikt Livshits, Russian futurism, cubism.

### References

Etkind E. G. [A Maestro of Poetic Composition: (An Attempt of Benedikt Livshits' Portrait)]. *Masterstvo perevoda* [Art of Translation]. Vol. 8. Moscow, 1971. (In Russ.)

Gardzonio S. [System of Images in V. G. Benediktov's Sonnets: Correlation Between Verse and Tropes]. *Slavianskii Stikh: Lingvisticheskaya I prikladnaya poetika: Materialy Mezhdunar. konf. 23–27 iyunia 1998 g.* [Linguistic and Applied Poetics: The Proceedings of International Conference, June 23–27<sup>th</sup>, 1998]. Moscow, 2001, pp. 222–231. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Evolution of Russian Rhyme]. Gasparov M. L. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 3. Moscow, 1997. pp. 3–36. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Petersburg Cycle by Benedikt Livshits (Poetics of Riddle)]. Gasparov M. L. *Izbrannye statyi* [Selected Essays]. Moscow, 1995, pp. 202–211. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Benedikt Livshits: Between Nature and Culture]. Gasparov M. L. *Izbrannye statyi*. [Selected Essays]. Moscow, 1995, pp. 316–326. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Sonnet]. *Literaturnaya entsiklopediya terminov I poniatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Ed. A. N. Nikoliukin. Moscow, 2003. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Stanza Rhythm in Russian Iambic and Trochaic Tetrameters]. Gasparov M. L. *Izbrannye statyi* [Selected Essays]. Moscow, 1995, pp. 48–59. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Ocherk istorii russkogo stikha. Metrika. Ritmika. Rifma. Strofika*. [Sketches of History of Russian Verse. Meter. Rhythm. Rhyme. Stanza]. Moscow, 2001. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Russkii stikh nachala XX veka v kommentariyakh* [Commented 20<sup>th</sup> Century Russian Verse]. Moscow, 2001. (In Russ.)

Gasparov M. L., Skulacheva T. V. *Statyi o lingvistike stikha* [Essays on Linguistics of Verse]. Moscow, 2004. (In Russ.)

Grossman L. [Maestri of Sonnet]. *Grossman L. Sobraniye Sochinenii* [Collected Writings]. Vol. 1. Moscow, 1928. (In Russ.)

Kholshevnikov V. Ye. [Intonation Types of Russian Classical Verse]. Kholshevnikov V. Ye. *Stikhovedenie I poeziya* [Verse Theory and Poetry]. Leningrad, 1991, pp. 85–123. (In Russ.)

Livshits B. K. [Firstbegotten]. *Literaturnyi sovremennik* [Literary Contemporary]. Leningrad, 1936, no. 1. (In Russ.)

Livshits B. K. [In the Stronghold of Revolutionary Word]. *Puti tvorchestva* [Ways of Creation]. Khar'kov, 1919, no. 5, pp. 43–46. (In Russ.)

Livshits B.K. *Polutoraglaziyi strelets: Stikhotvoreniya, perevody, vospominaniya* [The One and a Half-Eyed Archer: Poems, translations, memoirs]. Leningrad, 1989. (In Russ.)

Shengeli G. *Traktat o russkom stikhe* [A Treatise of Russian Verse]. Part 1, Moscow; Petrograd, 1923. (In Russ.)

Smith G. [Stanza Rhythm in Iambic Tetrameter of Three Russian Émigré Poets]. Smith G. *Vzglaid izvne: Statyi o russkoi poezii I poetike* [A Glance from the Outside: Essays on Russian Poetry and Poetics]. Moscow, 2002, pp. 251–264. (In Russ.)

Taranovsky K. [From the History of 18<sup>th</sup> Century Russian Verse. Odic Stanza in Lomonosov's Poetry]. Taranovsky K. *O poezii I poetike* [On Poetry and Poetics]. Moscow, 2000, pp. 291–299. (In Russ.)

Tveryanovich K. Yu. [Meter and Stanza in B. Livshits' Poetry]. *Peterburgskaya stikhotvornaya kultura: Materialy po metrike, strofike I ritmike peterburgskikh poetov: Sb. st.* [Versification Culture of Petersburg: Materials on Meter, Stanza, and Rhythm of Petersburg Poets: Col. articles]. St. Petersburg, 2008, pp. 361–430. (In Russ.)

Tveryanovich K. Yu. *Poetika Benedikta Livshitsa: Sistema stikha* [Poetiks of Benedikt Livshits: The Verse System]. St. Petersburg, 2008. (In Russ.)

Urban A. [The Continent of Revived Metaphor]. *Livshits B.K. Polutoraglaziyi strelets: Stikhotvoreniya, perevody, vospominaniya* [The One and a Half-Eyed Archer: Poems, translations, memoirs]. Leningrad, 1989, pp. 5–36. (In Russ.)

Vishnevskij K.D. [Formal Diversity of Russian Sonnet]. *Russian Verse Theory: Proc. 1987 Conference at UCLA. (UCLA Slavic Studies. Vol. 18)*. Columbus, 1989, pp. 455–472. (In Russ.)

## КОРПУСА, САЙТЫ

*И. А. Пильщиков*

*Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова*

*(Москва, Россия)*

*Таллинский университет*

*(Таллин, Эстония)*

*pilshch@mail.ru*

### О ЗАДАЧАХ ПОЭТИЧЕСКИХ КОРПУСОВ\*

Существующим поэтическим корпусам не хватает, как минимум, трех вещей: 1. корректной хронологической идентификации различных вариантов произведения; 2. инструментария для работы с ритмикой; 3. инструментария для изучения звукового строения стиха. В статье предложены подходы к этим проблемам.

*Ключевые слова:* поэтические корпуса, варианты текста, ритмика, фоника.

Существующим поэтическим корпусам не хватает, как минимум, трех вещей:

1. корректной хронологической идентификации различных вариантов произведения;

2. инструментария для работы с ритмикой;

3. инструментария для изучения звукового строения стиха.

Разберем эти тезисы по пунктам.

#### **1. Корректная хронологическая идентификация вариантов произведения**

Изучение эволюции стиха осуществимо с достаточной точностью только на основе хронологически дифференцированного корпуса текстов. Поэтическое *произведение* существует в эмпирической реальности как диахроническая последовательность *текстов* — письменных или печатных фиксаций тех или иных редакций и вариантов одного произведения.

Тексты, репрезентирующие произведение, должны быть объединены в кластеры по технологии, близкой к технологии корпусов параллельных текстов. На практике это будет означать введение дополнительной разметки, позволяющей «привязать» к одному произведению его хронологически дифференцированные варианты.

---

\* Исследование выполнено при поддержке РГНФ (проект 15–04–00541).

Такой подход позволит избежать исторических смещений и контаминаций, когда, например, в корпусе половина текста воспроизводится в ранней редакции, а вторая половина — в поздней; либо текст воспроизводится в поздней редакции, а само произведение датировано по времени создания ранней редакции (такова обычная практика ряда научных и научно-массовых изданий русских классиков — например, серии «Библиотека поэта»).

Такого рода разметка необходима не только стиховедам, но и специалистам по авторской лексикографии — создателям словаря языка поэта или писателя [Бодрова, Пильщиков 2013].

## 2. Инструментарий для работы с ритмикой

Для русского стиховедения принципиально противопоставление метра, или размера (абстрактной метрической схемы) и ритма (ее конкретной реализации в стихотворном тексте). Русские слова слишком длинные, многие из них в отличие от немецких и английских не имеют при этом вторичного ударения. Результатом являются пропуски схемных ударений. Мы знаем, что в большинстве размеров доля полноударных форм не превышает 25%–30%. С другой стороны, в русском стихе, так же как и в других европейских, возможны сверхсхемные ударения. Значит, реальная последовательность языковых ударений в стихе не соотносится взаимно-однозначно с конкретной метрической схемой.

Существующие поэтические корпуса ориентированы прежде всего на работу с *метрикой*. Ритмические параметры учитываются в значительно меньшей степени. У нас нет обширных корпусов, в которых можно проводить поиск и наводить статистику по ритмическим формам того или иного размера и на основании полученной статистики изучать его ритмические типы. (Определение ритмических типов возможно только на основе статистических характеристик.)

Ясно, что *ритмика* текста более амбивалентна, чем метрика, а значит, могут быть серьезные разногласия по разметке, особенно когда речь идет о текстах разных эпох (акцентная система XVIII и первой половины XIX века отличалась от нынешней). Но «трудно» не значит «невозможно» или, тем более, «не нужно». Даже относительно ритмики самого изученного русского размера — 4-стопного ямба — скопилось много вопросов, ответы на которые можно получить только корпусными методами. Общепринятые воззрения на историю Я4 выработаны на основании выборок, не отражающих в равной степени все хронологические периоды и все группы текстов (вторая половина XIX века «просчитана» хуже, чем первая; для советского периода нет сопоставительных данных по официальной, неофициальной и эмигрантской поэзии и т. д.) [Lipin 2016].

Еще более критична ситуация с неклассическими размерами. Для того, чтобы определить некоторые размеры, необходимо предварительно изучить их ритмику, поскольку сам неклассический метр (в отличие от классического) может быть не предзадан исследователю в виде схемы (например, у нас нет консенсуса касательно того, как определить метр пушкинских «Песен западных славян»); считать

ли дольником тексты с колебанием междуиктового интервала от 0 до 1; и т. д.). Хочется нам того или нет, мы вынуждены отказываться от детерминистического подхода в пользу корпусно-статистического. При определении неклассических размеров от детерминистического подхода приходится отказываться и в теории, и на практике, а при определении классических размеров — по крайней мере, в практике автоматического распознавания метров. Во втором случае (классические размеры) у нас есть репертуар схем, но мы не можем просто подводить стихотворный текст под нужную схему, потому что значительное число стихотворных строк укладываются более, чем в одну схему.

Границы между неклассическими размерами, а также между неклассическими и классическими размерами могут быть определены только статистически (таковы, например, границы между классической силлаботоникой и «гиперметрикой» — пэонами, гиперпэонами, гексонами; между логэдами и дольниками; между сегментированным дольником и акцентным стихом; и пр.). Эти границы, как уже было сказано, не предзаданы теоретически и меняются в зависимости от того, на каком корпусе они определяются (корпус текстов данного автора, данного периода и т. д.) [Pilščíkov, Starostin 2015].

### 3. Инструментарий для изучения звукового строения стиха

Русские формалисты, а вслед за ними пражские структуралисты решали вопрос о противопоставлении стиха и прозы так. В прозе смысловое задание первично, звуковое — вторично; в стихе звуковое задание первично, смысловое — вторично. В прозе звук подчиняется смыслу, а в стихе смысл подчиняется звуку, а иногда и вовсе отсутствует. Такое конструктивное господство одного элемента над другим Ю. Н. Тынянов называл «доминантой», а Ян Мукаржовский — «актуализацией» (на английский второй термин обычно переводят как *foregrounding*, «выдвижение на первый план» [Garvin 1964: 43–44]).

При этом мы считаем, что стих — это речь, в котором «доминантой» (в смысле Тынянова) является не только ритм (как считал сам Тынянов), но и фоника в целом — то есть ритм и звуковая инструментовка (так считали Б. И. Ярхо, Б. В. Томашевский, и вслед за Томашевским — Мукаржовский). Некоторые явления стиха, например рифма, относятся одновременно и к области метроритмических явлений, и к области эвфонических явлений (т. е. явлений звуковой инструментовки). Таким образом, разного рода «звуковые повторы» конститутивны для стиха. Но вопросов здесь еще больше, чем в случае с ритмикой.

Не вполне понятно, каковы квантитативные и структурные критерии выявления аллитераций и других звуковых повторов. Как писал 40 лет тому назад М. Л. Гаспаров, «удовлетворительная теория эвфонии и классификация аллитераций не разработана до сих пор» [Гаспаров 1976: 26]. Эти слова, увы, не устарели. Единой и непротиворечивой классификации рифм у нас тоже нет.

Не преодолены и теоретические трудности с градуальными оппозициями. Противопоставляя более богатую рифму более бедной, мы не знаем точно, как определить

степень ее богатства (по акустическим или по артикуляционным признакам? по количеству совпадающих дифференциальных фонологических признаков? по количеству совпадающих дескриптивных фонетических признаков? и т.д.). Не вполне понятно, как сопоставлять группы текстов с точки зрения близости их звукового состава. (Единственный пример работающего «эвфонометра» — в Чешском поэтическом корпусе [Plecháč, Kolár 2015]. Этот пример требует внимательного рассмотрения.)

А как сопоставлять фонетически тексты, написанные на разных языках (например, перевод и оригинал)? Ведь нас интересуют не все звуковые характеристики, а только те, которые имеют эстетическую значимость [Пильщиков 2012].

Эстетически значимо то, что ощутимо, а ощутимо то, что необычно. Необычность же, как учил нас Б.И. Ярхо, бывает количественной или структурной (необычного либо значительно больше, чем бывает обычно, либо значительно меньше, чем бывает обычно, либо оно организовано не так, как бывает обычно) [Гаспаров 1969: 505–506]. Но (зададим себе любимый вопрос того же Ярхо) значительно больше — это насколько больше? и насколько больше, чем где? Этот параметр тоже будет меняться в зависимости от того, на каком корпусе он определяется (корпус текстов данного автора, данного периода и т.д.).

Можно надеяться, что корпусный подход даст исследованиям фоники новый толчок: в данном случае количественное увеличение материала позволяет надеяться на качественные изменения в его понимании. Но у нас нет и корпусного материала — поэтических текстов, транскрибированных фонетически. Ясно, что в случае с фонетикой неоднозначных случаев не меньше (если не больше), чем с ритмикой. Нужно, однако, разрабатывать способы корпусного представления письменных текстов, адекватно отражающие неоднозначность их ритмической и фонетической интерпретации. Например, мы можем хранить в разметке альтернативные способы интерпретации одного и того же сегмента текста. Ситуация усугубляется, когда мы имеем дело с текстами разных эпох (произношение XVIII и первой половины XIX века отличалось от нынешнего). Всё это задачи трудные, но разрешимые. Однако для начала нужно создать хорошо работающие программы, позволяющие переводить (орфо)графическую репрезентацию текста в фонетическую. Кажется, особых теоретических трудностей здесь нет, но практически эта задача, насколько мне известно, пока не решена (по крайней мере, не «вчерне», а «набело»).

Итак, что на практике означает наше утверждение, что существующим поэтическим корпусам не хватает корректной хронологической идентификации различных вариантов произведения (1), инструментария для работы с ритмикой (2) и инструментария для изучения звукового строения стиха (3)? Первое на практике будет означать введение дополнительной разметки, позволяющей «привязать» к одному произведению его хронологически дифференцированные варианты. Второе означает необходимость создания корпусов, в которых можно проводить поиск ритмических форм, наводить статистику по ритмическим формам того или иного размера и на основании полученной статистики изучать его ритмические типы. Третье означает необходимость создания разметки, вычленяющей все виды звуковых повторов,

которые относятся к области эвфонических явлений (например, ономотопея, аллитерация в неаллитерационном стихе и т. д.) либо одновременно к области эвфонических и метроритмических явлений (например, рифма, аллитерация в аллитерационном стихе и т. д.).

### Литература

*Бодрова А. С., Пильщиков И. А.* Проблемы корпусного подхода к задачам авторской лексикографии // Авторская лексикография и история слов: К 50-летию выхода в свет «Словаря языка Пушкина» / Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; Отв. ред. Л. Л. Шестакова. М.: Азбуковник, 2013. С. 59–61.

*Гаспаров М. Л.* Работы Б. И. Ярхо по теории литературы // Ученые записки Тартуского государственного университета. 1969. Вып. 236. С. 504–514. (Труды по знаковым системам; IV).

*Гаспаров М. Л.* Брюсов-стихoved и Брюсов-стихотворец // Брюсовские чтения 1973 года / Ред.-сост. К. В. Айвазян. Ереван: Советакан грох, 1976. С. 11–43.

*Пильщиков И. А.* «Звуки италианские!»: О фоностиликтике русских переводов из Петрарки // *Venok: Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata. In Honor of Stefano Garzonio* / Ed. by G. Carpi, L. Fleishman, B. Sulpasso. Stanford: Stanford University. The Department of Slavic Languages and Literatures, 2012. Part I. P. 141–154. (Stanford Slavic Studies; Vol. 40).

*Garvin P.* A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style / Selected and translated by P. L. Garvin. Washington, D. C.: Georgetown University Press, 1964.

*Liapin S.* The Russian iambic tetrameter: The problem of description (Prolegomena to a new paradigm) // *Studia Metrica et Poetica*. 2016. Vol. 3, №2. P. 99–127.

*Pilščíkov I., Starostin A.* Reconnaissance automatique des mètres des vers russes: une approche statistique sur corpus / Trad. É. Delente // *Langages*. 2015. №199: Traitement automatique des textes versifiés: problématiques et pratiques / Éd. É. Delente et R. Renault. P. 89–105.

*Plecháč P., Kolár R.* The Corpus of Czech Verse // *Studia Metrica et Poetica*. 2015. Vol. 2. №1. P. 107–118.

**Igor A. Pilshchikov**  
*Lomonosov Moscow State University*  
*(Moscow, Russia)*  
*Tallinn University*  
*(Tallinn, Estonia)*  
*pilshch@mail.ru*

## TOWARD THE FURTHER DEVELOPMENT OF POETIC CORPORA

The existing poetic corpora generally lack at least three things: (1) correct chronological ordering of different redactions of poetic texts; (2) tools designed for the analysis of different rhythmic forms of the same meter and different rhythmic types of the same meter; and (3) tools designed for the quantitative and structural analysis of sound in poetry. This paper outlines some solutions to these problems.

*Key words:* poetic corpora, text variants, rhythm, euphony

### References

Bodrova A., Pilshchikov I. Problemy korpusnogo podkhoda k zadacham avtorskoi leksikografii [Problems in Corpus Approaches to Poetic Lexicography], L. L. Shestakova (ed.), *Avtorskaya leksikografiya i istoriya slov: K 50-letiyu vykhoda v svet "Slovarya iazyka Pushkina"* [Poetic Lexicography and Word History: To Celebrate the 50th Anniversary of the Publication of the *Dictionary of Pushkin's Language*]. Moscow: "Azbukovnik", 2013, pp. 59–61.

Gasparov M. L. Raboty B. I. Yarkho po teorii literatury [B. I. Yarkho's Works on Literary Theory], *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [Acta Universitatis Tartuensis]. 1969, issue 236, pp. 504–514. (Trudy po znakovym sistemam [Sign Systems Studies]; IV).

Gasparov M. L. Bryusov-stikhoved i Bryusov-stikhotvorets [Bryusov as a Verse Theorist and Bryusov as a Poet], *Bryusovskie chteniya 1973 goda* [Bryusov Readings 1973]. K. V. Ayvazyan (ed.). Yerevan: Sovetakan grokh, 1976, pp. 11–43.

Pilshchikov I. "Zvuki italijskie!": O fonostilistike russkikh perevodov iz Petrarki ["Italian sounds!": On the Phonetics and Style of Russian Translations from Petrarch], *Venok: Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblata. In Honor of Stefano Garzonio*. G. Carpi, L. Fleishman, B. Sulpasso (eds.). Stanford: Stanford University. The Department of Slavic Languages and Literatures, 2012, part I, pp. 141–154. (Stanford Slavic Studies; Vol. 40).

Garvin P. *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure and Style*, Selected and translated by P. L. Garvin. Washington, D. C.: Georgetown University Press, 1964.

Liapin S. The Russian iambic tetrameter: The problem of description (Prolegomena to a new paradigm). *Studia Metrica et Poetica*, 2016, vol. 3, No. 2, pp. 99–127.

Pilščíkov I., Starostin A. Reconnaissance automatique des mètres des vers russes: une approche statistique sur corpus [Automated Recognition of Russian Verse Meters: A Statistical and Corpus-Based Approach], trans. É. Delente. *Langages*, 2015, no. 199, pp. 89–105.

Plecháč P., Kolár R. The Corpus of Czech Verse. *Studia Metrica et Poetica*, 2015, vol. 2, No. 1, pp. 107–118.

**О. М. Аншаков, П. Л. Чернышова**  
*Российский государственный гуманитарный университет*  
*(Россия, Москва)*  
*verse.study.ru@gmail.com*

### **WEB-ПОРТАЛ ПО СТИХОВЕДЕНИЮ: КАКИМ ОН ДОЛЖЕН БЫТЬ, И ЧТО УЖЕ ЕСТЬ\***

В статье кратко формулируется система требований к web-ресурсу, нацеленному на координацию деятельности различных исследователей в области стиховедения, в первую очередь, исследователей, использующих в своей деятельности математические модели и методы, информационные технологии. Речь идет о создании на базе сайта <http://verse-study.ru> web-портала по стиховедению, обладающего расширенной функциональностью.

Кроме того, статья содержит информацию о том, на какой стадии в настоящее время находится разработка такого портала. Обсуждаются трудности и проблемы, которые возникают и могут возникнуть в процессе работы над созданием web-портала по стиховедению.

В статье подробно описана структура библиографической базы данных. Центральной сущностью в базе данных является публикация, у которой, в свою очередь, есть разновидности: монография, сборник, статья из журнала или сборника. Для создания библиографического описания публикации используется следующая информация: имена авторов, редакторов, составителей, год издания публикации, место издания, количество страниц. Приводится модифицированная схема библиографической базы данных.

Помимо изложенного, в статье рассмотрен механизм разграничения прав доступа к рассматриваемой базе данных, реализуемый с использованием различных категорий пользователей.

*Ключевые слова:* web-портал, стиховедение, база данных, библиография, интегрированная информационная среда, компьютерный эксперимент.

---

\* Статья написана при поддержке РГНФ, грант № 13-04-12017 (в) «Разработка инструментальных программных средств и программного обеспечения информационной системы для исследования русского и европейского стиха»

## **Введение**

В настоящее время весьма актуальной является задача создания web-ресурса, который бы позволил координировать деятельность различных исследователей в области стиховедения. Прежде всего, разумеется, исследователей, использующих в своей деятельности математические модели и методы, а также информационные технологии. Мы предполагаем использовать в качестве такого ресурса web-сайт <http://verse-study.ru> [1].

Мы планируем создать на базе этого сайта полноценный web-портал, обладающий расширенной функциональностью. Основные требования к такому web-порталу следующие:

- 1) предоставление возможности поиска источников, в том числе научных статей по стиховедению, с использованием библиографической базы данных;
- 2) предоставление возможности профессиональной коммуникации;
- 3) предоставление возможности публикации научных статей;
- 4) оповещение о научных семинарах и конференциях с возможностью электронной регистрации, получения материалов, бронирования мест в гостиницах и т. п.;
- 5) предоставление доступа к web-приложениям, решающим разнообразные задачи по компьютерной поддержке стиховедения;
- 6) предоставление доступа к интегрированной информационной среде, предназначенной для организации научных исследований (с компьютерной поддержкой в области стиховедения).

Последние два пункта следует рассмотреть более подробно. Существуют разнообразные приложения, предназначенные для автоматического (или автоматизированного) определения различных формальных характеристик стихотворного текста. Наиболее известными являются программы определения стихотворных размеров. (См., например, [5].) Желательно, чтобы web-портал предоставлял веб-интерфейс для некоторых подобных приложений, чтобы пользователи-стиховеды могли решать свои задачи, не покидая сайта [verse-study.ru](http://verse-study.ru). Кроме того, портал должен содержать ссылки на приложения сторонних разработчиков, решающие аналогичные задачи. Разумеется, портал также должен предоставлять доступ к источникам, в которых излагаются теоретические основания используемых приложений, описываются соответствующие методики и алгоритмы.

Интегрированная информационная среда предназначена для организации рабочего пространства как отдельных исследователей-стиховедов, так и творческих коллективов. Основой этой среды является база данных, содержащая сведения об эпизодах исследования стиха с помощью математических методов с компьютерной поддержкой. Такие эпизоды мы будем называть компьютерными экспериментами в области стиховедения. Интегрированная информационная среда будет предоставлять возможность хранения и упорядочения исходных данных и промежуточных результатов исследования, давать исследователю доступ к разнообразным прикладным программам, решающим стиховедческие задачи.

Разработка интегрированной информационной среды не является чисто программистской задачей. Она требует предварительных теоретических исследований, которые будут посвящены уточнению терминологии, формированию стандартов на представление данных, описанию канонических формальных моделей стихотворного текста.

Перейдем теперь к описанию текущей ситуации в работе над сайтом [verse-study.ru](http://verse-study.ru). В настоящее время завершена работа над модификацией библиографической базы данных. Обсуждению текущей версии этой базы посвящена остальная часть статьи.

## 1. Структура библиографической базы данных

Центральной сущностью в библиографической базе данных является публикация, у которой, в свою очередь, есть разновидности: монография, сборник, статья из журнала или сборника. Также у публикации есть разновидность — библиографический справочник, необходимый для того, чтобы явным образом указать, откуда именно было взято то или иное библиографическое описание.

Для создания библиографического описания публикации используется следующая информация: имена авторов, редакторов, составителей и т. д., год издания публикации; для монографий и сборников также необходимо название издательства, место издания (если у города, в котором публикация была издана, есть общепринятое сокращение, то оно тоже должно быть известно) и количество страниц в книге, для статей — название и номер источника, а также диапазон страниц, на которых находится статья. (См. [2]).

Помимо этого, для описания публикации и облегчения её дальнейшего поиска используются ключевые слова. Таким образом, все эти сведения хранятся в базе данных. В качестве платформы для реализации базы данных используется SQL-сервер MySQL, хорошо зарекомендовавший себя и являющийся стандартом де-факто для веб-приложений.

## 2. Схема данных

Все публикации хранятся в таблице ‘Publication’. Там указаны основные сведения о публикации. Вспомогательные сведения хранятся в таблицах ‘PublicationInfo’ и ‘PublicationInitText’, соединённых с ‘Publication’ связью «один-к-одному». В таблице ‘Author’ хранятся имена, фамилии и отчества людей, участвовавших в создании и подготовке издания. В таблице ‘Role’ — роли создателей (автор, редактор, научный редактор, редактор-составитель). Между таблицей ‘Publication’ и таблицей ‘Author’ — связь «многие-ко-многим». Для реализации этой связи присутствует ассоциативная таблица ‘Wrote’. Она соединяет таблицы ‘Publication’, ‘Author’ и ‘Role’ при помощи связей «один-ко-многим».

Ключевые слова хранятся в таблице ‘KeyWord’ и соединяются с публикациями ассоциативной таблицей ‘IsKeyWordFor’ связями «один-ко-многим». Вся информация о пользователях библиографической системы хранится в таблице ‘Users’.

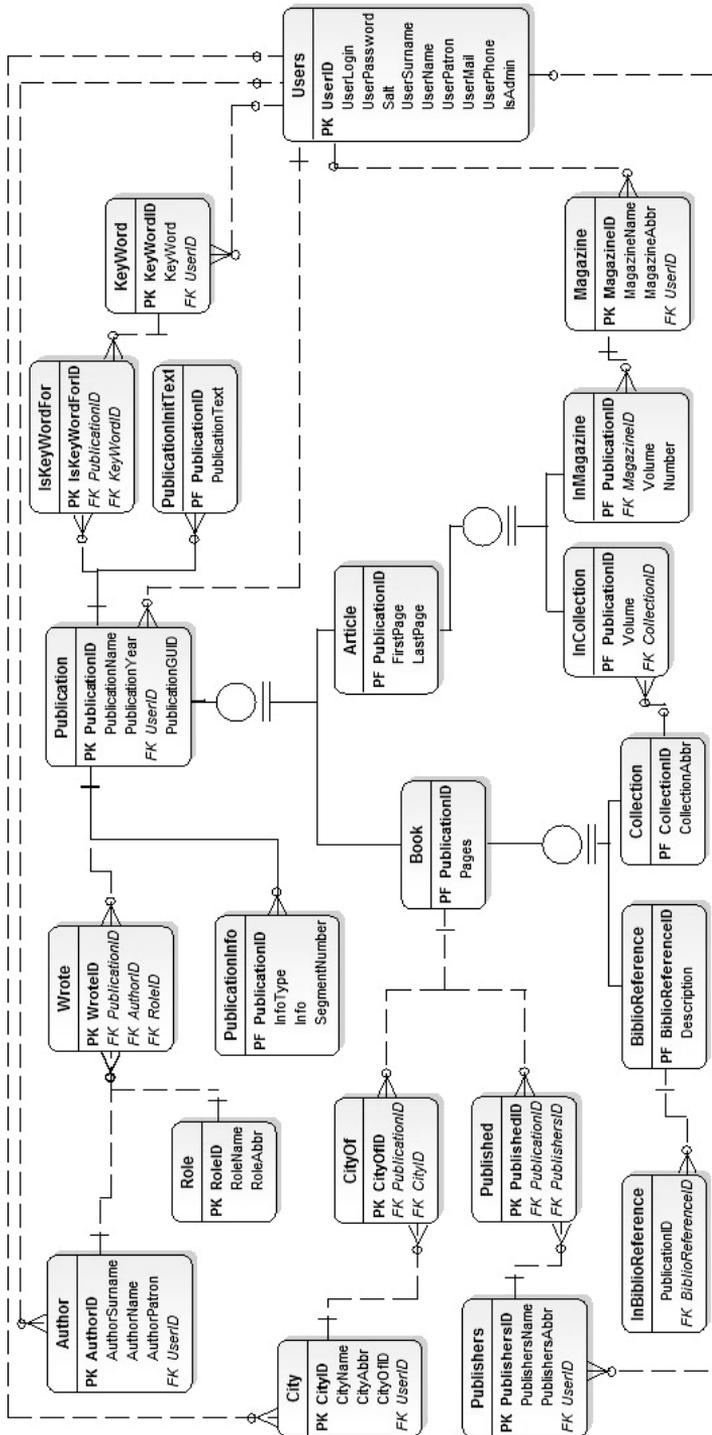


Рис.2.1. Модифицированная схема библиографической базы данных

Таблица 'Book', в которой хранятся книги, и таблица 'Article', в которой хранятся статьи, являются подкатегориями таблицы 'Publication'. Они связаны с 'Publication' связью «один-к-0..1», которая является частным случаем связи «один-ко-многим», хотя иногда ее называют связью типа «один-к-одному». При связях такого типа внешний ключ подчиненной таблицы является одновременно её первичным ключом. В таблице 'Book' хранится информация об объеме книги, а в таблице 'Article' — о диапазоне страниц.

У книги должно быть издательство и место издания. Информация об издательствах хранится в таблице 'Publishers' и соединяется с таблицей 'Book' ассоциативной таблицей 'Published' связью «один-ко-многим». Информация о городах (название и общепринятое сокращение) хранится в таблице 'City' и соединяется с таблицей 'Book' ассоциативной таблицей 'CityOf' связью «один-ко-многим».

Среди книг встречаются сборники, а также библиографические справочники. Первые находятся в таблице 'Collection', которая является подкатегорией таблицы 'Book' и связана с ней связью «один-к-0..1». Вторые — в таблице 'BiblioReference', аналогичной таблице 'Collection'. В ассоциативной таблице 'InBiblioReference', реализующей связь «многие-ко-многим» таблиц 'BiblioReference' и 'Publication', указано, из какого библиографического справочника (таблица 'BiblioReference') взято библиографическое описание публикации (таблица 'Publication').

В качестве источников статей могут выступать сборники и журналы (таблицы 'InCollection' и 'InMagazine', являющиеся подкатегориями таблицы 'Article'). В таблице 'InCollection' хранится информация о том, в каком томе находится статья, а в таблице 'InMagazine' — о номере и томе журнала. Сборники, как уже было сказано, хранятся в таблице 'Collection'. Информация о журналах хранится в таблице 'Magazine'. Таблицы 'InMagazine' и 'InCollection' соединяются с таблицами 'Magazine' и 'Collection' связями «один-ко-многим».

### 3. Неформальные правила доступа

При работе с библиографической системой возможны три категории пользователей:

- 1) пользователь-гость;
- 2) пользователь-оператор;
- 3) пользователь-администратор.

Пользователь-гость может только просматривать те библиографические описания публикации (далее — просто «публикации»), которые были найдены системой в ответ на его поисковый запрос по введённым параметрам. То есть это значит, что используется исключительно SQL-оператор поиска — SELECT.

Пользователь-оператор уже может помимо простого просмотра результатов поиска редактировать некоторые публикации. Основная идея при этом заключается в том, что каждый оператор имеет возможность редактировать и удалять исключительно те публикации, которые ранее в систему добавил именно он. Таким

образом, задействованы все стандартные SQL- операторы работы с данными: операторы поиска, добавления, редактирования, удаления.

Самыми большими правами обладает пользователь-администратор. Он, в отличие от оператора, может редактировать все публикации, предварительно найденные системой.

#### 4. Практическая реализация неформальных правил доступа

Информационная безопасность системы не могла быть в полной мере обеспечена архитектурно, так как во всех известных СУБД (и в частности, в СУБД MySQL, использующейся в данной библиографической системе) ограничения прав пользователей может быть реализовано только на уровнях самой базы данных, её таблиц, а также столбцов таблиц. Однако в данной системе требовалось ввести ограничения на уровне строк, что в итоге и было реализовано программно.

На практике разграничение прав пользователей происходит путём авторизации на сайте с помощью логина и пароля, однозначно идентифицирующего авторизующегося пользователя. Таким образом, только авторизованные в системе пользователи наделяются правами доступа к данным, хранящимся в системе.

Как отмечалось в разделе 3. «Неформальные правила доступа», были выделены три категории пользователей. Изменение схемы данных было необходимой мерой для реализации данных прав.

Таким образом, была добавлена новая таблица ‘Users’ (Рис. 4.1). Именно в ней и хранится обязательная и факультативная информация об авторизованных пользователях системы. Итак, структура новой таблицы такова:

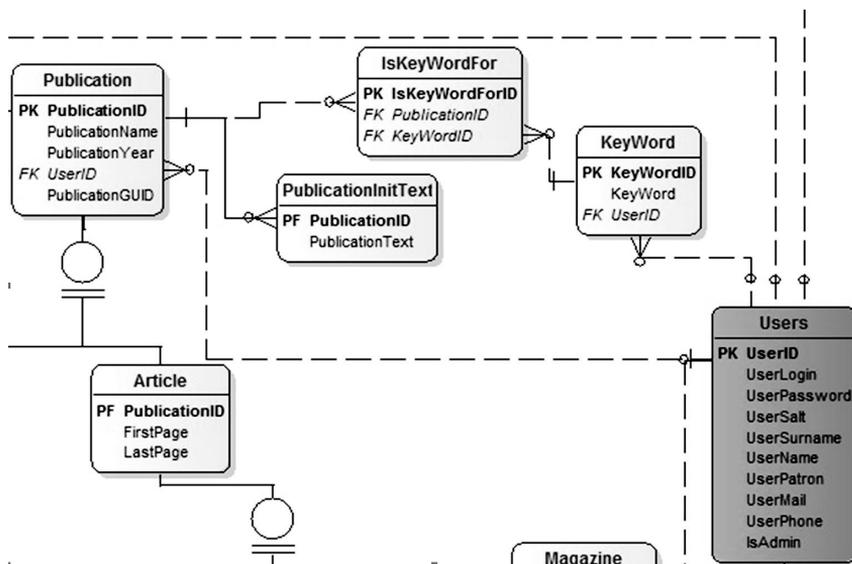


Рис. 4.1. Фрагмент схемы данных (выделена добавленная таблица ‘Users’)

- 1) идентификатор пользователя — поле с уникальными значениями ‘UserID’;
- 2) поля, необходимые для безопасной авторизации — ‘UserLogin’, ‘UserPassword’, ‘UserSalt’ (подробнее о них будет рассказано в разделе 4.3);
- 3) поля с фамилией, именем и отчеством пользователя — ‘UserSurname’, ‘UserName’, ‘UserPatron’;
- 4) поле с электронной почтой и с телефоном — ‘UserMail’, ‘UserTelephone’;
- 5) логическое поле, необходимое для выделения из категории «пользователь-оператор» подкатегории «пользователь-администратор» — ‘IsAdmin’.

#### 4.1. Вход пользователя в систему

Несмотря на то, что обычно логин и пароль создаёт сам пользователь, руководством сайта было принято решение: логин и пароль выдаются определённому кругу доверенных лиц. Это значит, что при первом входе на сайт пользователь вводит некоторые стандартные данные, однако далее он получает возможность изменить эти данные на собственные логин и пароль.

Программно такая авторизация реализована при помощи набора функций, последовательно проверяющих наличие следующих параметров:

- 1) РНР-сессия, хранящаяся на стороне сервера, и в ней переменная ‘userID’, однозначно идентифицирующая пользователя;
- 2) Cookie-переменные, хранящиеся на стороне клиента, с логином и зашифрованным паролем.

Итогом работы этих функций является либо корректная авторизация пользователя, либо отказ авторизации с выводом сообщения об ошибке, повлекшей данный отказ. Естественно, предусмотрен также выход пользователя из системы с последующим удалением данных из сессии и из Cookies.

О сайте

Словарь стиховедческих терминов

Методики анализа стиха

Программы автоматизированного анализа

Библиография стиховедческих работ

Стиховедческие статьи и книги

Контакты

## Войти в систему

Логин

Пароль

Рис. 4.1.1. Страница авторизации

## 4.2. Ограничения права редактирования

Далее пользователь может работать с библиографическими данными с теми правами, которые для него предусмотрены.

Таким образом, пользователи-операторы могут редактировать исключительно те публикации, которые именно они и ввели в систему. Такая возможность обеспечивается тем, что для каждой публикации, выданной системой на поисковый запрос пользователя, происходит сравнение её поля 'UserID' с переменной сессии \$\_SESSION['userID']. При совпадении, означающем, что данный пользователь и есть «автор» публикации, появляется ссылка на страницу с редактированием.

**Результаты поиска**

Гаспаров М. "Длиннохвостые слова" в синтаксисе стиха / М. Гаспаров, Т. Скулачева // Известия РАН. Серия литературы и языка. - 2001. - Т. 60. - № 3. - С. 37-43  
[Редактировать запись](#)

Гаспаров М. Ритмический словарь и ритмико-синтаксические клише / М. Гаспаров // Проблемы структурной лингвистики. - 1984. - С. 169-185

Гаспаров М. Статьи по лингвистике стиха / М. Гаспаров, Т. Скулачева. - М.: Языки славянских культур, 2004.

Гаспаров М. Эволюция русской рифмы / М. Гаспаров // Проблемы теории стиха. - 1984. - С. 3-36

Гаспаров М. Ритмико-синтаксическая формульность в русском четырехстопном ямбе / М. Гаспаров // Проблемы структурной лингвистики. - 1986. - С. 181-199

Гаспаров М. Грамматический словарь стоп четырехстопного ямба в романе в стихах А.С. Пушкина / М. Гаспаров, Т. Скулачева // Стилистика и поэтика. Тезисы Всесоюзной научной конференции (Звенигород 9-11 ноября 1989г.). - 1989. - С. 30-33

Гаспаров М. Ритм и грамматика в стихе: третья форма четырехстопного ямба в "Евгении Онегине" / М. Гаспаров, Т. Скулачева // Вестник МГУ. - 1999.

Рис. 4.2.1. Страница результатов поиска. Пользователь-оператор

Пользователь-администратор же получает право редактирования любых публикаций, вне зависимости от совпадений 'UserID'. Для того чтобы определить, обладает ли пользователь таким правом, нужно просто обратиться к соответствующему булевскому полю атрибута 'IsAdmin' таблицы 'Users'.

При редактировании происходит аналогичная проверка, кто является «автором» некоторой введённой сущности. При несовпадении идентификаторов возможность редактирования некоторых полей не открывается.

## 4.3. Безопасное хранение данных

Одним из ключевых особенностей информационной безопасности системы является использование шифрования.

Так как авторизация стала необходимым шагом для последующей полноценной работы с данными, возникла необходимость максимально защитить данные, используемые при входе в систему.

Стандартным методом защиты таких данных является их шифрование, именно оно и применяется при хранении пароля пользователя в таблице ‘Users’ базы данных. Алгоритмом шифрования был выбран MD5 — такой алгоритм хэширования, результатом работы которого является 128-битная контрольная сумма (хэш) исходного выражения, при этом никакой возможности совершить обратное преобразование нет [3].

Однако хранение зашифрованного таким образом пароля в базе данных также не является достаточно безопасным решением. Если методом перебора шифровать различные комбинации символов, сравнивая полученный хэш с исходным хэшем пароля, вполне возможно найти исходный пароль.

На первый взгляд такой метод не представляется возможным. Однако у большинства пользователей пароль представлен относительно простыми комбинациями символов, следовательно, задача упрощается. Более того, существуют специализированные сервисы, которые хранят огромное количество контрольных сумм и соответствующих им паролей (Rainbow tables).

На текущий момент, пароль всё также хранится в базе данных в зашифрованном виде. Однако кроме самого зашифрованного пароля при входе в систему также требуется так называемая «соль» — некоторая уникальная для каждого пользователя случайная строка. При сравнении введённых пользователем при авторизации данных с данными из базы происходит сопоставление следующих данных:

- 1) хэш конкатенации хэша введённого пароля и добавленной из базы «соли»;
- 2) конкатенация хранимого в базе пароля и «соли».

Безопасность такого способа хранения данных значительно выше способа, описанного ранее.

Более того, шифрование пароля необходимо при изменении личных данных пользователя. Когда вводится новый пароль, то в базу данных вносится его контрольная сумма. Это обеспечивается внутренней функцией шифрования PHP ‘md5()’, однако исходный нехэшированный пароль программно отправляется на почту пользователю и администратору базы данных.

Помимо самой базы данных, авторизационная информация частично хранится в PHP-переменной сессии (уникальный идентификатор пользователя) и в Cookie-файлах. Так как уникальный идентификатор пользователя является первой ступенью процесса авторизации и без данных о пользовательских Cookie этот процесс не может быть завершён, следовательно, в Cookie пароль тоже хранится в зашифрованном виде [4].

## Литература

Электронный портал «Стихovedение». [web-сайт] // URL: <http://verse-study.ru>  
ГОСТ 7.1–2003 Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления. [Электронный ресурс] // Федеральное агентство по техническому регулированию и метрологии. URL: <http://protect.gost.ru/document.asp?control=7&id=129865>

Rivest R.. The MD5 Message-Digest Algorithm [Электронный ресурс] // URL: <http://rfc.com.ru/rfc1321.htm>

PHP Documentation. [Электронный ресурс] // URL: <http://www.php.net/docs.php>

Пильщикова И. А., Старостин А. С. Автоматическое распознавание стихотворных размеров: теория и практика // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. Выпуск 1. М. : МГУП, 2010. С. 41–49.

***O. M. Anshakov, P. L. Chernyshova***

*Russian State University for the Humanities*

*(Russia, Moscow)*

*verse.study.ru@gmail.com*

## **WEB PORTAL ON VERSE STUDY: TO BE AND AS IS**

The article is devoted to a web resource which aim is to provide researchers with effective tools and all useful information for verse study research. It contains a list of requirements that such a web resource shall meet to coordinate the work of various researchers in the field of verse study; especially those, who use mathematical models and methods and information technologies. The article touches upon the issue of creating on the basis of a web site <http://verse-study.ru> a web portal for verse study research which is planned to possess advanced functionality.

Moreover, the authors describe the current stage of development of such web portal. They discuss those difficulties and problems that may and have already occurred in the process of its creation.

Much attention is paid to the structure of bibliographical database. Its main entity is the publication which has several varieties: monograph, collection, article in a magazine or collection. Information used for automatic generation of bibliographic descriptions of publications is: authors', editors' or compilers' names, year and place of publication, number of pages. The authors also give a modified bibliographic database schema.

After all, the article contains information about granting a user access to the bibliographic database through maintaining three different types of users.

*Key words:* web portal, verse study, database, bibliography, integrated information environment, computer experiment

### **References**

*Stikhovedenie* [Verse Study (website)] (In Russ) Available at: <http://verse-study.ru> (accessed 21.05.2017)

*GOST 7.1–2003 Sistema standartov po informatsii, biblioteknomu i izdatel'sko-mu delu. Bibliograficheskaya zapis'. Bibliograficheskoe opisanie. Obshchie trebovaniya i pravila sostavleniya.* [System of standards on information, librarianship and publishing.

Bibliographic record. Bibliographic description. General requirements and rules] *Federal'noe agentstvo po tekhnicheskomu regulirovaniyu i metrologii* [Federal Agency on Technical Regulating and Metrology] (In Russ) Available at: <http://protect.gost.ru/document.aspx?control=7&id=129865> (accessed 21.05.2017)

Rivest R. The MD5 Message-Digest Algorithm (In Russ) Available at: <http://rfc.com.ru/rfc1321.htm> (accessed 21.05.2017)

PHP Documentation. Available at: <http://www.php.net/docs.php> (accessed 21.05.2017)

Pil'shchikov I. A., Starostin A. S. [Automatic recognition of verse meters: theory and practice] *Poetika i fonostilistika: Brikovskii sbornik. Vypusk 1* [Poetics and phonostylistics: Brik's collection]. 2010, Vol 1, pp. 41–49. (In Russ)



*Научное издание*

**Труды Института русского языка  
им. В. В. Виноградова  
Выпуск 11, 2017 г.**

Славянский стих

Оригинал-макет *Л.Е. Голод*  
Дизайн обложки *И.А. Тимофеев*

Подписано в печать 00.00.2017. Формат 70×100 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Бумага офсетная. Печать офсетная  
Усл.-печ. л. 28,4. Заказ № 970  
Тираж 300 экз.

Издательство «Нестор-История»  
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7  
Тел. (812)235-15-86  
e-mail: [nestor\\_historia@list.ru](mailto:nestor_historia@list.ru)  
[www.nestorbook.ru](http://www.nestorbook.ru)

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»  
Тел. (812)622-01-23