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

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

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

Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова

№ 3

МОСКВА
2022

ISSN 2311-150X

Журнал основан в 2013 г.

Главный редактор
А. М. Молдован, д. ф. н., академик РАН (Москва, Россия)

Ответственный редактор номера:
В. А. Плунгян, академик РАН, профессор (Москва, Россия).

Редакционная коллегия номера:
Е. В. Рахилина, доктор филол. наук (Москва, Россия);
С. О. Савчук, канд. филол. наук (Москва, Россия).

Редакционный совет
А. Е. Аникин, д. ф. н., академик РАН (Новосибирск);
Ю. Д. Апресян, академик РАН, профессор (Москва, Россия);
Синтия Вакарелийска, PhD, профессор (Орегон, США);
Ж. Ж. Варбот, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия).
Бьёрн Вимер, доктор филологии, профессор (Майнц, Германия);
Марчелло Гардзанити, PhD, профессор (Флоренция, Италия);
А. А. Гиппиус, член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);
Ольга Йокояма, PhD, профессор (Лос-Анджелес, США);
М. Л. Каленчук, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия);
А. П. Майоров, д. ф. н., профессор (Улан-Удэ, Россия);
Ольга Младенова, PhD, профессор (Калгари, Канада);
Туре Нессет, доктор филологии, профессор (Тромсё, Норвегия);
В. А. Плунгян, академик РАН, профессор (Москва, Россия);
Ахим Рабус, Dr. habil., профессор (Фрайбург, Германия);
Ф. Б. Успенский, д. ф. н., член-корреспондент РАН, профессор (Москва, Россия);
Майкл Флайер, PhD, профессор (Кембридж, США);
Вацлав Чермак, доктор филологии (Прага, Чехия);
А. Д. Шмелев, доктор филол. наук, профессор (Москва, Россия).

Ответственный секретарь
канд. филол. наук А. Е. Журавлёва

Выходит 4 раза в год

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору
в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС 77-76037

Адрес редакции:
119019, Москва, ул. Волхонка, д. 18/2
E-mail: ruslang@ruslang.ru

© Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН, 2022
© Авторы, 2022

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

Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute

№ 3

MOSCOW
2022

ISSN 2311-150X

The Journal was founded in 2013

Editor-in-Chief
Alexandr M. Moldovan, D. Sc., Full Member of the RAS (Moscow, Russia)

Chief editor of the issue
Vladimir A. Plungian, D. Sc., Full Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia).

Editorial board of the issue
Ekaterina V. Rakhilina, D. Sc. (Moscow, Russia);
Svetlana O. Savchuk, Ph. D. (Moscow, Russia).

Editorial Board
Aleksandr E. Anikin, D.Sc., Full Member of the RAS (Novosibirsk, Russia);
Yury D. Apresyan, D. Sc., Full Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);
Václav Čermák, Ph. D., Professor (Prague, Czech Republic);
Michael S. Flier, Ph. D., Professor (Cambridge, USA);
Marcello Garzaniti, D. Sc., Professor (Florence, Italy);
Alexey A. Gippius, D. Sc., Corresponding Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);
Maria L. Kalenchuk, D. Sc., Professor (Moscow, Russia);
Alexandr P. Mayorov, D. Sc., Professor (Ulan-Ude, Russia);
Olga Mladenova, Ph. D, Professor em. (Calgary, Canada);
Tore Nesset, D. Sc., Professor, (Tromsø, Norway);
Vladimir A. Plungian, D. Sc., Full Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);
Achim Rabus, D. Sc., Professor (Freiburg, Germany);
Alexey D. Shmelev, D. Sc., Professor (Moscow, Russia);
Fjodor B. Uspensky, D. Sc., Corresponding Member of the RAS, Professor (Moscow, Russia);
Cynthia M. Vakareliyska, Ph. D., Professor (Oregon, USA);
Zhanna Zh. Varbot, D. Sc., Professor (Moscow, Russia);
Björn Wiemer, D. Sc., Professor, (Mainz, Germany);
Olga T. Yokoyama, Ph. D., Distinguished Professor (Los Angeles, USA).

Executive secretary
Alexandra E. Zhuravleva

The journal is registered by the Federal Service for Supervision
of Communications, Information Technology, and Mass-Media.
Registration certificate ПИ № ФС 77-76037.

Address:
18/2, Volkhonka street, Moscow, 119019
E-mail: ruslang@ruslang.ru

© by Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences, 2022
© by Authors, 2022

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие (*К. М. Корчагин*) 9

I. Метрика

В. А. Плунгян (Москва)
О метрике Игоря Чиннова 11

К. М. Корчагин (Москва)
«Мы связаны одной судьбою»: два этюда о метрике
и поэтической грамматике Булата Окуджавы 36

Б. В. Орехов (Москва / Санкт-Петербург)
Метрическое и лексическое разнообразие в стихах А. А. Вознесенского 50

Л. А. Баркова (Москва)
Особенности метрики стихов Н. Е. Горбаневской 59

Е. М. Брейдо (Нью-Йорк)
Строгий тонический стих Алексея Парщикова 96

Д. А. Парамонова (Москва)
Метрическая организация текстов Бориса Рыжего
и ее художественная роль в формировании его поэтики 121

II. Строфика

А. Ч. Пиперски (Москва)
Рифмовка шестистиший в русской поэзии: корпусная статистика 129

Д. В. Сичинава (Потсдам, Германия)
К описанию скользящей рифмовки у поэтов XX века 147

III. Акцентология

Н. И. Киреев (Москва)
Акцентологическая история слова *или* в XVII–XX веках: корпусные данные 162

Ю. О. Короткова (Москва)
Комбинированный словарно-нейросетевой акцентуатор
для разметки русского поэтического текста 181

CONTENTS

Preface (*K. M. Korchagin*)....9

Metrics

V. A. Plungian (Moscow)
On Igor Chinnov's Metrics....11

K. M. Korchagin (Moscow)
«We are Bound Together with the same Destiny»: Two Etudes on Verse and Grammar of Bulat Okudzhava's Oeuvres....36

B. V. Orekhov (Moscow / Saint Petersburg)
Metric and Lexical Diversity in A. A. Voznesensky's Verse....50

L. A. Barkova (Moscow)
Features of Metrics in Poems of N. E. Gorbanevskaya....59

E. Breydo (New York)
Strict Tonic Verse of Alexey Parshchikov....96

Paramonova D. A. (Moscow)
The Metrical Organization of Boris Ryzhy's Poems and Its Artistic Role in the Formation of His Poetics....121

Stanzas

A. Ch. Piperski (Moscow)
Rhyming of Six-Verse Stanzas in Russian Poetry: Corpus Statistics....129

D. V. Sitchinava (Potsdam)
To the Description of "Sliding Rhyme" Among 20th-Century's Poets....147

Accentology

N. I. Kireyev (Moscow)
Accentological History of the Word *Ili* During The 17th–20th Centuries: Corpus Evidence....162

Y. O. Korotkova (Moscow)
Development of a Combined Rule-Based and Neural Network Accentator for Russian Poetic Text....181

DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.1

ПРЕДИСЛОВИЕ

В современном стиховедении не утихают разговоры о том, что наука о стихе должна опираться на корпусные данные, ведь именно корпус позволяет сделать выводы, получаемые исследователями, верифицируемыми. Особенно остро эта проблема встает в случае масштабных очерков тех или иных национальных стиховых традиций, когда читатель часто вынужден принимать на веру предлагаемое автором распределение метров, строф и тенденций, не имея возможности проверить, насколько эти тенденции действительно имеют место. Наука о стихе, таким образом, несмотря на все желание освободится от наследия нормативных поэтик, предписывающих употребление тех или иных поэтических форм в тех или иных случаях, оказывается в парадоксальной ситуации: если данные невозможно проверить, то выводы стиховеда тоже в общем-то оказываются нормативны, так что ими вполне могут руководствоваться следующие поколения поэтов уже в качестве инструкции. Известен случай петербургской поэтессы Ларисы Березовчук, вдохновившейся размышлениями М. Л. Гаспарова о возникновении новых силлабических строф в англоязычном верлибре и сочинивший такими строфами целую книгу.

Создатели поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка, в свою очередь, с самого начала стремились предоставить стиховеду именно те инструменты, которые могли бы максимально автоматизировать то, что раньше достигалось утомительным многочасовым трудом. При этом едва ли можно говорить о корпусных исследованиях стиха как об отдельной дисциплине — только как о текущей фазе развития стиховедческой науки и, одновременно, ее горизонте, ведь мы полагаем, что в будущем наука о стихе не будет возможна без опоры на корпусные данные так же, как сейчас она невозможна без подсчетов, которые в первой четверти XX века, у истоков современного стиховедения, нередко казались сомнительным нововведением.

Настоящий выпуск Трудов продолжает серию тематических сборников «Корпусный анализ русского стиха» (2013 и 2014), материалом для которых была в основном русская поэзия до XIX-го и начала XX века. За годы, прошедшие с момента публикации этих сборников, поэтический корпус не только существенно пополнился новыми поэтическими текстами, но и стал более удобным для пользователя. Все это в той или иной мере отражено в представленных здесь статьях.

Кроме того, этот выпуск Трудов можно считать промежуточным итогом работы Центра корпусных исследований стиха при отделе корпусной лингвистики и линг-

вистической поэтики ИРЯ РАН, на встречах которого обсуждались многие представленные здесь статьи. Одна из основных задач центра — описание русской метрики второй половины XX века, до сих существующее в науке о стихе лишь отрывочно. Это, в свою очередь, предполагает пристальное внимание к неклассическим размерам, выходящим на передний план в эту эпоху, и к разграничению нескольких ветвей русской поэзии — официальной, неподцензурной и эмигрантской, причем неофициальная очень быстро начинает соперничать по качеству с официальной.

Авторы настоящего выпуска сосредотачиваются на тех вопросах и задачах, для которых использование корпусных методов кажется наиболее оправданным и наглядным. Это описание метрических репертуаров (или метрических идиолектов) отдельных поэтов, анализ больших тенденций, актуальных для поэтических направлений или целых эпох, а также исследования в области исторической акцентологии, для которых корпус дает особо богатый материал. Последняя область никогда не была традиционной частью стиховедческой науки, однако в последнее время заметна тенденция к тому, что акцентологические исследования на поэтическом материале привлекают все больше внимания. В соответствии с этим представленные работы условно распределены по трем разделам — «Метрика», «Строфика» и «Акцентология».

Основное внимание авторов сосредоточено на поэзии второй половины XX века, и тому есть несколько причин. Самая очевидная из них — поэты этого времени были относительно недавно включены в корпус и стиховеды, тем самым, совсем недавно получили возможность делать те или иные выводы о структуре их стиха. Но есть и другая причина: исследование именно этих поэтов особенно актуально с точки зрения общего состояния стиховедческой науки, ведь, как известно, М. Л. Гаспаров лишь мельком затрагивал поэзию, написанную позже 1960-х годов и при ее анализе вынужден был иметь в виду цензурные ограничения — выносить за скобки поэтов-эмигрантов или тех, стихи которых распространялись исключительно в самиздате (самая заметная из таких лакун — это, пожалуй, Иосиф Бродский). По мере приближения к сегодняшнему дню данные и выводы «Современного русского стиха» и «Очерка истории русского стиха» представляются все более требующими корректив и дополнений, несмотря на безусловную ценность обеих работ для истории науки. Настоящий выпуск Трудов, таким образом, — первый шаг к комплексному описанию стиха новейшей русской поэзии.

К. М. Корчагин

DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.2

I. МЕТРИКА

В. А. Плунгян
Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
plungian@iling-ran.ru

О МЕТРИКЕ ИГОРЯ ЧИННОВА

В статье исследуется метрический репертуар Игоря Чиннова (1909–1996), одного из наиболее виртуозных русских поэтов второй половины XX века. Приводится общая количественная характеристика используемых Чинновым метров (и других формальных параметров стиха) и анализируется их распределение по разным периодам творчества поэта. Также показано, что выделяемые в его творчестве три периода (условно, поэтика «парижской ноты», поэтика барокко и поэтика гротеска) имеют и отчетливые формальные корреляты. Для аскетической поэтики «парижской ноты» характерно преобладание классической метрики с высокой долей двусложников (и с индивидуальным для Чиннова 2-стопным анапестом), но в то же время эксперименты с логаэдическими дольниками, имеющими мало аналогов в русской поэзии XX века. Сменившая ее поэтика барокко приносит заметное увеличение доли трехсложных метров, дольников и тактовиков; в этом же периоде начинаются эксперименты с белым дольником и не всегда хорошо отличимым от него метризованным верлибром. Последний период с преобладанием поэтики гротеска наряду с возвращением двусложников и классической метрики в целом дает также некоторое увеличение доли верлибров, тактовиков и расшатанных дольников: стих этого периода либо нарочито прост, либо нарочито расшатан.

Ключевые слова: Игорь Чиннов, метрика, неклассический стих, дольник, тактовик, акцентный стих, верлибр, парижская нота, поэзия русской эмиграции, поэзия XX века

Игорь Владимирович Чиннов (1909, Туккум[1], Курляндская губерния, Российская империя — 1996, Дейтона-Бич, Флорида, США) — один из крупнейших

[1] Ныне город Тукумс в Латвии. Семья Чиннова встретила революцию в России, в начале 1920-х вернулась в Латвию и обосновалась в Риге, где Чиннов окончил гимназию и университет и начал первые поэтические опыты (вызвавшие одобрение Г. Иванова, который способствовал их публикации в парижском журнале «Числа»). В конце войны был депортирован в Германию, после войны жил сначала во Франции, потом в Германии и в 1962 году переехал в США, где преподавал

поэтов Русского зарубежья и, как можно полагать, один из крупнейших русских поэтов второй половины XX века. Понимание этого приходит постепенно, но в последние годы все же можно наблюдать, как фигура Чиннова постепенно выходит из тени полузабвения и все увереннее занимает подобающее ей место. Хотя фундаментальные исследования поэзии Чиннова, безусловно, дело будущего, но уже и сегодня нельзя сказать, что Чиннов вовсе обделен вниманием специалистов — он упоминается в основных курсах истории русской поэзии XX века, узкому кругу исследователей русской эмигрантской поэзии он, безусловно, известен, литературно-критических и биографических работ о нем немало. Его стихотворения изданы с большой полнотой: см. прежде всего двухтомник [Чиннов 2000–2002], который и лег в основу собрания текстов Чиннова в составе поэтического подкорпуса НКРЯ[2]; отметим также важное для реконструкции историко-литературного и биографического фона издание [Кузнецова 2003]. На сегодняшний день по творчеству Чиннова в России защищены две диссертации ([Болычев 1999] и [Носова 2004]), затрагивающие в основном проблемы литературоведческой интерпретации его поэзии, но в первой из них присутствует и анализ метрического репертуара (правда, несколько произвольно ограниченный только четырьмя сборниками стихов). Особенностей метрики Чиннова (в числе многих других авторов русской эмиграции) также бегло касается Джеральд Смит в двух статьях ([Смит 1985/2002a] и [Смит 1985/2002b]); его материал, напротив, в основном составляют антологии и журнальные публикации послевоенных десятилетий.

Из сказанного следует, что в исследовании метрики Чиннова были сделаны лишь первые, самые предварительные шаги. Полный анализ его метрического репертуара отсутствует, как и детальное сопоставление его поэтической техники со старшими и младшими современниками. Между тем, такой анализ представляется крайне важным не только сам по себе (метрика Чиннова, по виртуозной сложности превосходящая почти всех поэтов его времени, чрезвычайно разнообразна и интересна, многое в ней — настоящий камень преткновения для любой современной метрической теории) — он насущно необходим и для понимания мотивов и идей

русскую литературу в различных университетах до выхода на пенсию в 1977-м. При жизни им было опубликовано восемь книг стихов (с 1950 до 1984), но стихи он продолжал писать и публиковать до самого конца жизни. Первая его книга вышла, когда Чиннову уже исполнилось 40 лет, и наиболее интенсивный и плодотворный период творчества приходится на время между его 45 и 75 годами. В 1992 и 1993 годы ему удалось побывать в России; с 1994 по 1998 год в России вышли три сборника избранных стихотворений, подготовленных с его участием (Чиннов успел увидеть только первый из них). Он умер на 87 году жизни во Флориде и, согласно завещанию, похоронен в Москве на Ваганьковском кладбище. Внешняя его жизнь, кажется, не слишком богата событиями и — учитывая все обстоятельства места и времени — на удивление благополучна. Страшный XX век не только пощадил его жизнь, но и сохранил его как поэта.

[2] Всего в корпусе 525 текстов Чиннова, созданных в промежутке от середины 1940-х до 1995 года; при этом ранние стихотворения (до 1948 года), в том числе и три из четырех, напечатанных в «Числах», Чиннов не включал в книги (см. о них ниже). В двухтомник, подготовленный О. Ф. Кузнецовой, эти ранние опыты не вошли.

творчества Чиннова, которым были более всего озабочены предшествующие исследователи и критики (граница между теми и другими, как это часто бывает в случае современников, оказывалась нечеткой). Чиннов — поэт чрезвычайно совершенной формы, которая в его поэзии, собственно, является частью содержания и неотделима от него. Не поняв его тщательно выстроенных формальных конструкций, нельзя полностью понять его поэзию. Собственно, это уже в самом начале пути Чиннова очень проницательно и точно отметил Г. Адамович, когда в рецензии на его второй сборник «Линии» писал (в 1961 году):

> Есть у этих стихов и особенность внешняя: они необыкновенно искусны. Их отделка, вернее — их выделка, настолько тонка и тщательна, что некоторые стихотворения приходится перечесть несколько раз, пока все в них заметишь и оценишь. *Их форма настолько слита с содержанием, что сама собой в него переходит или им становится* [курсив наш — *В. П.*]. Нет ни одного срыва, нет ни одного образа, ни одной мелочи, за которыми не чувствовалось бы долгой строгой проверки[3].

Именно поэтому формальный анализ стиха Чиннова — насущная задача, результаты которой должны иметь значение не только для специалистов по теории стиха. Не претендуя на ее исчерпывающе решение, попытаемся ниже выделить основные особенности его метрики (и некоторых других формальных параметров), используя весь доступный на сегодняшний день корпус его произведений. Мы начнем с краткой периодизации творчества Чиннова, затем представим данные по разным метрам и проанализируем некоторые наиболее сложные случаи подробно.

Восемь поэтических книг Чиннова достаточно отчетливо делятся на три периода; и поэтика (в большей степени), и формальные параметры стиха (в несколько меньшей степени) в каждом из этих периодов различаются настолько, что эти тексты (по крайней мере, некоторые) могли бы быть написаны разными поэтами.

Наиболее цельно выглядят две первые книги — «Монолог»[4] (1950) и «Линии» (1960). Они в полной мере представляют аскетичную поэтику «парижской ноты» (хотя недолгое существование этого направления принято относить в основном к 1930-м годам) и в каком-то смысле являются ее наиболее совершенным выражением. Три следующие книги — «Метафоры» (1968), «Партитура» (1970) и «Композиция» (1972) — во многом оказываются полной противоположностью первым двум: они воплощают барочную избыточность звуков и красок, полны ярких деталей, экзотических пейзажей и словесных парадоксов (интересно, однако, что в «Композицию» включены многие стихи из раннего «Монолога», составляющие

---

[3] Цитируется по: [Болычев 1999: 19].

[4] Давно было отмечено, что названия всех книг Чиннова состоят из одного слова, и это всегда существительное в единственном или множественном числе, по происхождению недавнее заимствование из европейских языков. Даже в выборе названия Чиннов верен себе: ничего случайного у него не бывает.

действительно искусно продуманные «композиции» из разных поэтик). Если первые две книги трагически серьезны (и в них Чиннов, как и положено поэту «парижской ноты», говорит о «последних истинах», о нищете, одиночестве, забвенье и смерти), то в трех следующих постепенно все большее место занимает ирония и одновременно радостное приятие хрупких и легкомысленных проявлений недолговечной жизни. В трех последующих книгах Чиннова эти тенденции, пожалуй, в какой-то мере сохраняются, но барочная пышность постепенно сходит на нет. «Пасторали» (1976) наиболее близки книгам предыдущего периода: это последний всплеск, если угодно, эстетического оптимизма, но почти лишенного экспрессивной избыточности; бóльшим эстетическим аскетизмом эта книга отчасти напоминает самые первые опыты Чиннова, но уже без их метафизической горечи (как он сам говорил, в этой книге он «свалил в одну кучу» все самые мажорные ноты [Чиннов 2000: 43]). Зато чинновские *senilia* — книги «Антитеза» (1979) и «Автограф» (1984) — гораздо больше тяготеют к поэтике постмодернистского абсурда, гротеска и даже сатиры; от ранней манеры в них, пожалуй, уже ничего не остается. Впрочем, то, что в этих книгах подано концентрированно, в принципе уже присутствовало и на предыдущих этапах творчества Чиннова (особенно в «Партитуре», где поэтика абсурдистского гротеска впервые заявляет о себе отчетливо, хотя и в немногих еще стихах).

Как кажется, на каждом из этапов своего творчества Чиннов выбирает некоторый доминантный тип поэтики, доводит его до совершенства и исчерпывает; причем в каждом случае новая поэтика начинает подспудно проявляться в некоторых текстах более раннего периода — как потенциал, который впоследствии получит полное развитие. Впрочем, сам он об этом сказал (в очерке «О себе», написанном для первой «возвращенческой» публикации 1989 года в журнале «Даугава») короче и ироничней:

> Мое писательство: долго писал красиво-бледные стихи, очень отжатые и сжатые «о самом главном», лучшие слова в лучшем порядке, по завету Кольриджа. Никаких поэтизмов, ни одной инверсии родительного падежа (это и теперь так). Мелодичность при полной естественности. Затем изящную бледность сменила многокрасочность, яркость, пышная образность, метафоры, орнаментальность, оркестровка, роскошества: цветы, сады, дворцы, увиденные в разных странах. Но красóты уравновешивал гротесками, черным юмором; эстетство, в котором винюсь, бывало «не без иронии порой».
>
> Темы? Банальнейшие: о прелести и краткости жизни. Ни одной новой мысли. Искателям идей моя поэзия ни к чему. Но кто ищет «только стихов виноградное мясо», по слову Мандельштама, тот, может быть, в ней кое-что найдет (цитируется по: [Чиннов 2002: 7]).

Примечательно, что с издавна принятой в литературе о Чиннове периодизацией его творчества он сам, в общем и целом, в этом тексте соглашается, говоря о сменявших друг друга последовательно «изящной бледности», «многокрасочности» и «гротеске». Это и есть три этапа его поэтики, о которых шла речь выше.

Для нашей проблематики при этом существенно, что Чиннов — как бы и о чем бы он ни писал — всегда является виртуозом сложнейшей формы. Ниже мы попробуем выделить наиболее важные составляющие его стиха и рассмотреть несколько особенно показательных случаев (не претендуя на исчерпывающее описание). Но вначале в чисто иллюстративных целях мы приведем по одному стихотворению из каждой книги Чиннова (попробовав, несмотря на всю условность такого приема, выбрать наиболее характерные для каждого этапа), чтобы дать более наглядное представление об эволюции его поэтики.

Начнем с раннего Чиннова. Напомним прежде всего, что свой первый сборник он опубликовал только в сорокалетнем возрасте, включив в него тексты конца 1940-х годов и отбросив все более ранние попытки (в том числе и то, что печаталось в Риге и в Париже в 1930-е годы). Тем самым, эти предшествующие публикации, не входившие ни в одну из прижизненных книг (и в силу этого не попавшие и в двухтомное собрание под ред. О. Ф. Кузнецовой), оказались как бы выведенными из поля зрения современного читателя. Но они представляют интерес для понимания творческой эволюции Чиннова и его становления как поэта: ведь этот начальный период творчества охватывает не менее 20 лет. Полная публикация «довоенного» Чиннова остается делом будущего, а в данном очерке нам представляется целесообразным привести наиболее важные из этих текстов — а именно те, которые были отобраны для публикации в «Числах»[5].

Как известно, журнал «Числа» (сыгравший важную роль в литературной жизни первой русской эмиграции) издавался с 1930 по 1934 год; всего вышло 10 номеров («книг»; некоторые книги выходили сдвоенными выпусками под одной обложкой). Чиннов публиковался в каждом выпуске «Чисел» начиная с 6 книги (1932) и до последней. Эти публикации включают четыре небольших лирических стихотворения и три эссе о литературном творчестве[6]. Приводим их полный список:

1. Эссе «Рисование Несовершенного» (Числа 1932, кн. 6, с. 228–229)
2. Стихотворения «Я за весною пошел...», «Меркнет дорога моя...» (Числа 1933, кн. 7–8, с. 26)
3. Эссе «Отвлечение от всего» (Числа 1933, кн. 9, с. 206–208)
4. Стихотворения «Так бывает — зарево Кремля...», «Нарциссы, и голубоватый день, и труп...» (*Числа* 1934, кн. 10, с. 23), эссе «Отрывок из черновика» (там же, с. 222–223)[7]

---

[5] Оцифрованная подборка «Чисел» сегодня, к счастью, хорошо доступна на ресурсе «Эмигрантика»: http://www.emigrantica.ru/item/chisla-parizh-1930-1934.

[6] В начале пути Чиннов вообще довольно много печатался как эссеист и литературный критик — и его рижские опыты именно в этом жанре вызвали реплику Г. Иванова «это каша, но это творческая каша», с которой, как считается, и началось знакомство и плодотворное общение двух поэтов (реплика записана со слов самого Чиннова, см. расшифровку его интервью в [Болычев 1999: 133]).

[7] В оглавлении этого номера журнала эссе называется иначе: «Отрывок из дневника».

Из четырех стихотворений, опубликованных в «Числах», три никогда не перепечатывались, и лишь одно («Меркнет дорога моя...») в переработанном виде было включено в «Монолог». Приводим раннюю и позднюю редакции[8]:

(1) «Числа», 1933

Меркнет дорога моя.
Боли не выскажу людям.
Более петь не могу,
Сердце смолкает мое.

Счастье мерцало и мне.
Канула капля слепая.
Слабая мгла глубока.
Рано смеркается смерть.

(2) «Монолог», 1950

Медленно меркнет мой путь.
Боли не выскажу людям.
Боже, я петь не могу,
Сердце смолкает мое.

Счастье мерцало и мне —
Канула капля слепая.
Слабая мгла глубока,
Рано — Смеркается — Смерть.

Приводим также остальные три стихотворения, не вошедшие в книгу 1950 года:

(3) Я за весною пошел.
Путь не открылся далекий.
В близкую, долгую мглу
Канет, кончаясь, мой след.
Снится чужая земля.
Сердце забьется и смолкнет.
Сердце весною, зарей,
Синью полно и мертво.
(*1933*)

(4) Так бывает — зарево Кремля
В полусне увидишь, радуясь о снеге.
Точно в книге: русская земля,
Половцы и печенеги.
Вот и я так. Молишься, дремля,
И, тоску и веру утоля надолго,
Долго смотришь: русские поля,
Русские плоты на Волге.
(*1934*)

(5) Нарциссы, и голубоватый день, и труп,
И платья жалобная благость.
Но Свидригайлов знал, стреляясь поутру:
Не благость в личике, а наглость.

[8] Существование этой ранней редакции не отмечено в примечаниях О. Ф. Кузнецовой к двухтомнику Чиннова (хотя журнальные публикации начиная с конца 1940-х годов там обычно упоминаются, а в случае разночтений приводятся и первоначальные варианты).

Так в комнате зеленоватый свет луны
Стоял, и приближался август.
Раскольников смотрел, дрожа от тишины,
На скорченной старухи наглость.
И видишь все, и, понимая все, коришь
Себя, и видишь смерти благость,
На Петербург похожий бредовой Париж
И на Октябрь похожий август.

(*1934*)

Конечно, эти ранние стихи в гораздо меньшей степени отражают индивидуальную манеру Чиннова (и в гораздо большей степени могли бы принадлежать любому произвольному автору круга «Парижской ноты»), и Чиннов их отверг не случайно: его предельно «отжатой и сжатой» лирике периода «Монолога» и «Линий» не свойственны ни банальные литературные реминисценции, ни банальные культурно-этнографические эмоции — как и вообще слишком конкретные детали: ни Кремль, ни печенеги, ни Свидригайлов, ни «тоска и вера» в его ранних книгах совершенно непредставимы. Однако изысканная техника стиха здесь уже заметна, прежде всего в том, что касается выбора размеров: и редкий Д3 (дважды, в [1] и [3]), и урегулированный Я6м+Я4ж в [5], и особенно урегулированный Х5м+Х6ж+Х5м+Х4ж в [4] в полной мере характерны для «настоящего» Чиннова (обратим также внимание на тщательно продуманный выбор клаузул и на присутствие в хореическом образце [4] сквозной мужской рифмы — все эти приемы Чиннов неоднократно будет использовать и позже).

Теперь мы можем продолжить этот краткий перечень иллюстрациями из опубликованных книг Чиннова.

(6) «Монолог» (1950)

Петух возвещает, чуть свет,
Что ночь позади;
Кукушка — что столько-то лет
Еще впереди.
Куку или кукареку —
Значенье одно:
Что сыплется (будь начеку!)
Струею зерно.
Ты знаешь, есть птица одна,
Она не поет:
Лишь время, как семя, она
Неслышно клюет.

(7) «Линии» (1960)

Острый угол подушки —
Как больное крыло.
Ты — как птица в ловушке,
Как на суше весло.
Небо в пене, как море,
Дым, как волны, бурлит.
Крест на лунном соборе —
Словно чайка летит.
Ты уже не в постели,
Ты в широком окне:
Легкость лунная в теле,
Тень крыла на волне.
Ты летишь над аллеей,
Прямо в лунный прибой,
Все смутнее белея
В глубине голубой.

(*1951*)

(8) «Метафоры» (1968)

Прости мне те лунные, снежные, синие горы,
Прости мне рассвет над осенним безветренным Римом.
Прости мне тех мраморных нимф, благосклонных к любимым,
И эти гобои, и флейты, и эти повторы.
Прости мне глоток ледяной золотистого чаю
И несколько роз, опаленных сияющим зноем,
Немного халвы, лепесток, загнивающий с краю, —
Прости мне все это, я знаю, что я недостоин.

(Копенгаген, *1961*)

(9) «Партитура» (1970)

Скоро сгорит печаль.
Ветер альпийский развеет
пепел печали.
Может случиться,
тогда ты захочешь
написать прекрасное слово «печаль»
на светлом летнем песке,
на крыле стрекозы,
на смутном течении речки,
по тонкому краю заката,
на безмолвии ночи,
на невидимом Млечном Пути.

(10) «Композиция» (1972)

Питекантро́пы в Пинакотеке,
Орангутаны в Оранжери.
Дух птеродактиля в человеке:
Гиббон в геликоптере, смотри.
А там, в реакторах, изото́п
Урана, гелия. Снова — опыт.
Смотри: Акрополь, питекантро́п,
Летающий ящер, темный робот.
Реакторы, роботы. Не дразни
Горилл, мандрилов, крокодилов.
Плутон, Урания. Мы в тени
Их страшных царств, их царств немилых.
И скоро в ракете астронавта
Уже троглодит взлетит несытый.
И скоро увидят следопыты
Плезиозавра, бронтозавра.
Уран, плутоний. И троглодиты.
И термоящерное завтра.

(*1970*)

(11) «Пасторали» (1976)

Ну что же — не хочешь, не надо.
Прощай, уезжай, не жалей.
Не сердце, а гроздь винограда
В руке загорелой твоей.
Ну что же — не любо, не слушай.
Любовь — полуяд, полумед.
Прощальней, грустнее и глуше
Закат итальянский цветет.
Ну что же — что верно, то верно:
Я слишком красиво сказал.
В не очень красивом Салерно
Не очень красивый вокзал.
Ну что же — что было, то сплыло.
Инерция встреч и разлук.
Не скучно, Земное Светило,
Привычный описывать круг?
Ну что же — чем хуже, тем лучше.
Я тоже уеду — в Турин.
В отеле синьоры Петруччи
Никто не ночует один.

(*1975*)

(12) «Антитеза» (1979)

Я недавно коробку сардинок открыл.
В ней лежал человечек и мирно курил.
«Ну, а где же сардинки?» — спросил его я.
Он ответил: «Они в полноте бытия.
Да, в плероме, а может, в нирване они,
И над ними горят золотые огни,
Отражаясь в оливковом масле вот здесь,
И огнем золотым пропитался я весь».
Я метафору эту не мог разгадать.
Серебрила луна золотистую гладь.
И на скрипке играл голубой господин,
Под сурдинку играл он в коробке сардин,
Под сардинку играл — совершенно один.
(*1976*)

(13) «Автограф» (1984)

— Ты Микки Мауса не признавал. Ты говорил: —
Таких существ на свете нету. —
Мой семилетний друг, скептический зоил,
Пространствуй по другому свету!
Твой простодушный ум, твой простодушный смех...
Ты не подозревал, что в той, загробной жизни
Ты встретишь существа еще страннее тех,
Которые придумал Дизни.
Ты не подозревал, что сам Иеронимус Босх
Не мог вообразить невероятных тварей,
Какими населил не Вельзевул, а Бог
Свой светлозвездный бестиарий,
Что даже на Земле есть мириад существ
Необычайней, чем мышонок Микки.
Но что Земля? Что ад? Теперь — ты житель мест,
Где светят ангельские лики.
(*1979*)

(14) Из последних стихов

Летали вороны над темным селом,
Над церковью, отданной бесам на слом.
Отравлена речка и голы поля —
«А ты не мешайся, ступай себе, бля!»
По кладбищу ночью пойдем в листопад:
Там кости расстрелянных слабо стучат.

И колокол, сброшенный, тайно звенит,
И много разбитых, надтреснутых плит.
А ветер в бурьяне высоком шумит,
Потом прилетает в разрушенный скит.
У взорванной кельи сидел домовой
И слышался жалкий, озлобленный вой.
По-русски подальше послал он меня,
Шумели деревья, могилы храня,
И ждали убитые Судного Дня.
(Москва, *1992*)

Конечно, эти девять стихотворений (из пятисот с лишним) не могут отразить всего разнообразия творчества Чиннова, но отчасти могут дать представление и о степени его мастерства, и о характере его эволюции на протяжении сорока с лишним лет.

Теперь представим общую характеристику метрического репертуара Чиннова. Вначале приведем подсчеты по основным метрам, как это обычно принято в стиховедческих работах. Учитывается доступный корпус из 525 лирических стихотворений (крупных эпических произведений у Чиннова нет); в скобках приводятся округленные данные в процентах от общего числа стихотворений.

А. Силлабо-тонические метры

Всего двусложных: 264 (**50**), из них:

Я 193 (**37**); в том числе:		Х 69 (**13**); в том числе:	
Я3	1	Х3	1
Я4	57	Х4	35
Я5	65	Х5	12
Я6	3	Х6	2
вольн.	26	вольн.	7
урег.	41	урег.	12

Сочетания двухсложных метров: 2

Всего трехсложных: 135 (**26**), из них:

Ан 52 (**10**); в том числе:		Аф 54 (**10**); в том числе:		Д 27 (**5**); в том числе:	
Ан2	15	Аф2	2	Д2	1
Ан3	25	Аф3	21	Д3	10
Ан4	6	Аф4	15	Д4	11
Ан5	2	Аф5	10	Д5	2
вольн.	2	вольн.	нет	вольн.	1
урег.	2	урег.	6	урег.	2

Сочетания трехсложных метров: 4

Б. Неклассические метры и верлибр

Гетерометрический стих 3

Тонический стих 96 (**18**); в том числе
дольник 77 (**15**), из них:
строгий (без правильных метров) 23
нестрогий 54
с постоянной анакрусой 38
тактовик 17
акцентный стих 2

Верлибр 25 (**5**)

Как можно видеть, главная особенность метрического репертуара Чиннова — его разнообразие: представлены практически все разновидности классического и неклассического стиха без явного преобладания какой-то одной формы. Это отличает Чиннова от большинства поэтов XX века, в творчестве которых метрические предпочтения выглядят намного более отчетливыми (склоняясь или к классическими двусложникам, или к трехсложникам и логаэдическим дольникам, или к неклассической метрике). Сбалансированность и богатство репертуара Чиннова отмечалась уже в самых ранних исследованиях его метрики: этот вывод можно было сделать даже на материале, далеком от полноты. Так, Дж. Смит, сопоставляя данные по «главным размерам»[9] у эмигрантских поэтов середины XX века, констатирует, что, с одной стороны, «Чиннов и некоторые другие уделяют почти равное внимание всем группам» [Смит 1985/2002a: 233], но, с другой стороны, «Чиннов <...> оказывается самым метрически разнообразным: только у него сумма семи главных размеров охватывает меньше чем половину стихотворений» [ibidem: 234]; сходные наблюдения о «равномерности» и даже «размытости» метрических предпочтений Чиннова в более позднем периоде в последней четверти XX в. (сближающих его — наряду с Елагиным и Моршеном — с поэтами «третьей волны» эмиграции, в частности, с Горбаневской) делаются и в [Смит 1985/2002b: 248].

В этих наблюдениях, как представляется, важны оба компонента: с одной стороны, наиболее употребительная классическая метрика у Чиннова присутствует в заметных количествах (хотя и в меньших, чем у многих других поэтов), но, с другой стороны, практически нет таких разновидностей неклассической метрики, с которыми бы он не экспериментировал. Более того, даже внутри классических метров выбор Чиннова, как правило, не банален и включает, наряду с употребительными размерами, также эксперименты с вольной и урегулированной строфикой, переменной анакрусой и цезурными эффектами.

Из особенностей **регулярных двусложных метров** у Чиннова следует отметить относительно низкую для начала и особенно середины XX века долю ямба

[9] Вслед за М. Л. Гаспаровым, такими размерами для русской поэзии XX века считаются Я4, Я5, Х4, Х5, Аф3, Ан3 и Дк3 как наиболее употребительные по крайней мере до начала 1990-х годов.

(который, тем не менее, остается у него самым употребительным метром, а двусложные метры в целом составляют ровно половину в его корпусе). Доля Я5 превышает долю Я4 (в соответствии с общей тенденцией на протяжении XX века), но ненамного, а присутствие Я6 и особенно Я3 маргинально: единственный образец «короткого» ямба — стихотворение «Мотаться нам да маяться...» (1968) из книги «Партитура»; это Я3д со сплошной дактилической клаузулой, вольной рифмовкой и финальной строкой Я3м. В хорее обращает внимание преобладание «архаичного» Х4[10] над «модернистским» Х5 и, как и в ямбе, маргинальность Х6 и особенно Х3: единственный образец «короткого» хорея — позднее стихотворение «Перестань дурачиться...» (1987); это Х3дм с перекрестной рифмовкой, по стилистике и тематике (*Нет, небесным силам ты* / *Подойдешь навряд*, / *Зря с кувшинным рылом ты* / *Лез в калашный ряд!*) прекрасно вписывающееся в семантический ореол этого размера, исследованный в общем плане М. Л. Гаспаровым [1976] и более детально О. Роненом [2009] (у последнего текст Чиннова не упоминается). При этом важной особенностью является высокая доля вольных и урегулированных двусложников: среди ямбических текстов это количественно самая большая группа (67), опережающая даже Я5 (65), среди хореических она на втором месте (19), уступая только Х4 (35). Часто самые нетривиальные формальные приемы встречаются именно в разностопных двусложниках. Так, приведенный выше в (13) текст «Ты Микки Мауса не признавал. Ты говорил...» (1979) замечателен тем, что написан катренами вольного ямба, но с определенными и не сразу заметными закономерностями в чередовании строк: каждая строфа начинается самой «длинной» строкой (это либо Я6м, либо крайне редкий в русской поэзии бесцезурный Я7м), а заканчивается самой «короткой» (это всегда Я4ж); в середине же строфы возможны Я4, Я5 и Я6. Очень характерно для Чиннова и раннее стихотворение «Знаешь, я почти забыл...» (1960) из книги «Линии», три строфы которого представляют собой сочетание Х4 и Я4 с цезурным наращением, регулярно возникающим в третьей строке; изысканность ритмики (помимо урегулированной переменной анакрусы и цезурных наращений) дополняет охватная рифмовка:

Знаешь, я почти забыл	Х4м
Тот неясный зимний вечер,	Х4ж
Начало ночи, неслышный ветер,	Я2ж|Я2ж
Мокрый мостик без перил.	Х4м

Точно такая же метрическая схема (вплоть до охватной рифмовки) воспроизводится несколько лет спустя и в стихотворении «На обугленной стене...» (1962), где, впрочем, в первом из четырех катренов стоит правильный Я4ж (*Песок остывший, пепел синий*) вместо Я2ж|Я2ж, как во всех последующих строфах.

Нетривиальные цезурные эффекты используются также в стихотворении «Одним забавы, другим заботы. Затем забвенье...» (1965), где фигурирует редкая двойная

[10] При этом доля «частушечного», «карнавального» Х4 резко возрастает в последних книгах, начиная с «Пасторалей» (1976) и включая также поздние стихи, не вошедшие в сборники.

цезура в Я6 с цезурными наращениями: Я2ж|Я2ж|Я2ж (в [Корчагин 2021: 349] указывается, что помимо Северянина и других поэтов начала века, такой размер во второй половине столетия встречается только у В. Сосноры).

Важной особенностью двусложных метров Чиннова является частое присутствие строк, написанных двусложниками, в соседстве со строками с переменным междуиктовым интервалом (как правило, от 1 до 2): это так называемые «дольники на двусложной основе», которые мы подробнее рассмотрим ниже, в разделе о неклассическом стихе. Большое количество образцов такого типа у Чиннова (едва ли не больше всех других поэтов XX века) бросалось в глаза многим исследователям: этот факт отмечен уже в [Болычев 1999: 98–99] (хотя и в не вполне точных формулировках) и специально обсуждается в [Корчагин 2021: 414–416] на фоне более широкого материала XX столетия (ср. также [Корчагин 2017]). Именно к этому типу относится стихотворение [10] в нашем списке.

Доля правильных **трехсложных метров** у Чиннова относительно велика: хотя количественно она в два раза меньше доли двусложников, для середины XX века эта цифра значительна (выше она только у некоторых авторов, избегавших как двусложников, так и неклассических метров, например, у Г. Иванова). В общем массиве трехсложников преобладают самые массовые: Ан3, Аф3 и Аф4. На этом фоне бросается в глаза большое количество экспериментального (но популярного у авторов различных направлений) Ан2, причем как в раннем, так и в позднем творчестве Чиннова; образец раннего Ан2 приведен нами в [7], образцы ранних Д3 — в [1]–[3]. Количество других «коротких» трехсложников у Чиннова минимально, но и количество «сверхдлинных» трехсложников тоже невелико (как и разностопных): здесь экспериментов со строфикой и каталектикой существенно меньше, чем в двусложниках. Правда, на этом фоне выделяется несколько образцов трехсложника с переменной анакрусой, как, например, «Эта нежная линия счастья...» (1965) с охватной рифмовкой, сплошной женской клаузулой и любимой Чинновым диссонансной рифмой:

Эта нежная линия счастья	Ан3ж
Порвется? Продлится?	Аф2ж
Куница, синица,	Аф2ж
Не бросай меня, легкая гостья.	Ан3ж
Чтоб дожить мне до мудрости старца,	Ан3ж
Сухого уродца,	Аф2ж
Пусть долго не рвется	Аф2ж
Эта нежная линия сердца.	Ан3ж

Стоит отметить и несколько образцов так называемого **гетерометрического стиха**, то есть нерегулярного сочетания двусложных и трехсложных метров (иногда с небольшими вкраплениями дольника), присутствующего в русской поэзии с начала XIX в., но получившего особое распространение в эпоху модернизма (см. [Орлицкий 2005], [Плунгян 2005], [Андреева, Орлицкий 2009], [Корчагин 2009]). Наиболее ярким его образцом у Чиннова является, пожалуй, *Palais de Justice*

(«Дворец Правосудия...», 1982), состоящий из 2-иктных строк всех пяти классических метров (с вкраплением единичных строк 3-иктного дольника):

В торжественном зале	Аф2ж
Жутко ему.	Д2м
Злые судьи послали	Ан2ж
В злую тюрьму.	Д2м
Но он убежал —	Аф2м
Он очень мал.	Я2м
Никто не заметил,	Аф2ж
И дождь хлестал.	Я2м
Бежал сквозь мглу —	Я2м
Неважно ведь, где:	Аф2м
Стал на углу	Д2м
По малой нужде.	Аф2м
На узенькой уличке	Аф2д
Мальчик стал.	Х2м
Пускает струечки.	Я2д
Вот нахал!	Х2м

Теперь обратимся к **неклассическому стиху**. Внутри этого массива прежде всего следует выделить **тонические метры** с переменным междуиктовым интервалом (дольник, тактовик и акцентный стих) и **верлибры**. Наиболее принятое определение верлибра как нерифмованного акцентного стиха в случае Чиннова не позволяет провести абсолютную границу между верлибрами и тоникой, поскольку практически все верлибры Чиннова в высокой степени «метризованы»[11], то есть включают большое число строк, совпадающих с правильными силлабо-тоническими метрами и дольником (или даже почти целиком состоят из таких строк). С одной стороны, критики многократно отмечали, что Чиннов — один из немногих поэтов своего поколения, который достаточно рано стал экспериментировать с верлибрами (первые опыты такого рода вошли в книгу «Метафоры» 1968 года. И появляются с самого начала 1960-х годов, то есть сразу как только Чиннов отходит от поэтики «парижской ноты»[12]) и делал он это хотя и в небольших количествах, но последовательно

[11] Это отмечает уже И. И. Болычев [1999: 100–101]; правда, его справедливое наблюдение о метризованности большинства верлибров Чиннова аргументируется стихотворением «На последнем вскрытии...» (1973), которое в строгом смысле вообще является не верлибром, а белым гетерометрическим стихом (целиком состоящим только из строк правильных силлабо-тонических метров). Но и «настоящие» верлибры Чиннова тоже в сильной степени метризованы, о чем см. подробнее ниже.

[12] В критической литературе нередко высказывалось мнение, что увлечение верлибрами связано с американским периодом в жизни Чиннова и его более близким знакомством с современной ему англоязычной поэзией. Однако первые верлибры появляются у него еще до переезда в США (1962) и ни они, ни те, что были написаны им впоследствии, в 1970–1980-е годы, по своему метрическому облику не слишком напоминают тот тип верлибра, который господствовал в американской литературе того времени. По крайней мере, если такая связь и существует, то она не столь прямолинейна.

вплоть до конца 1980-х годов. Но с другой стороны, большинство верлибров Чиннова сохраняют связь и с классической, и с тонической метрикой: распределение ударных и безударных слогов в них безусловно ближе к «главным размерам» русской поэзии (в терминах Гаспарова), чем к естественному ритму прозы.

Строго говоря, если мы рассмотрим всю совокупность нерифмованных стихов Чиннова (а таких образцов в его корпусе достаточно много — 57, столько же, например, сколько образцов Я4), то мы увидим более или менее однородный массив с достаточно плавными переходами между отдельными группами. На одном его полюсе располагается то, что обычно принято называть «белый стих», то есть классические метры без рифмы. Именно таковы, в частности, и ранние Д3, приведенные в [1]—[3]: стоит обратить внимание на одинаковое во всех трех случаях чередование клаузул *мжмм*, дополнительно связывающее стих. У Чиннова имеются образцы и белого ямба, например, «На каменном крыльце чужого дома...» (1960, Я5жжжжм со сложным чередованием клаузул) или уже упоминавшееся выше «Одним забавы, другим заботы. Затем забвенье...» (1965, с двойной цезурой, цезурными наращениями и сплошной женской клаузулой), и белого амфибрахия, например, «Здесь пахнет лазурью, ты знаешь?..» (1960, Аф5 со сплошной женской клаузулой) — все это тексты с очень высоким уровнем формальной организации, несмотря на отсутствие рифмы. Далее выделяется белый трехсложник с переменной анакрусой («Сегодня я сразу узнал...», 1976 и «Милая девочка мне...», 1992) — это стих менее жесткой структуры, но отчетливо силлабо-тонический. Примыкает к нему гетерометрический стих, состоящий из различных строк правильных метров: таковы «Уже холодеет...» (1967, с единичной строкой Дк3) и привлекшее внимание И. И. Болычева «На последнем вскрытии...» (1973); впрочем, в последнем образце можно даже выделить спорадическую рифму, и тогда он не относится не только к верлибру, но даже и к белому стиху.

Чуть ближе к верлибру подходит следующая группа нерифмованных стихов, которые можно назвать нерифмованными дольниками. Здесь (достаточно условную) границу между собственно верлибром и «белым дольником» можно проводить в зависимости от строгости структурных характеристик дольника. В случае постоянного количества иктов в строке (либо регулярного чередования строк разной длины) и особенно в случае постоянной анакрусы перед нами бесспорные дольники. Таковы, в частности, «Бывает, светится море...» (1961, Дк3 с постоянной 1-сложной анакрусой) или «Снегом, солнцем и сном...» (1963, трехстишия с безупречно выдержанным логаэдическим чередованием строк вида 0*1*2*0 / 1*1*2*0 / 0*2*2*0). Белыми дольниками естественно считать и такие метрически достаточно высоко организованные стихотворения, как «Из белой весенней ночи...» (1972, Дк3жм с переменной анакрусой) или «Полночный остров Молчанья...» (1979, Дк3ж с переменной анакрусой).

Следующий достаточно обширный массив «на пути» к верлибру образован таким типом стиха, который можно охарактеризовать как нерифмованный расшатанный дольник или нерифмованный тактовик. В нем гораздо более разнообразен набор междуиктовых интервалов и, как правило, в небольшом диапазоне колеблется и метрическая длина строки; однако в целом регулярность метрической структуры

и в этом типе стиха достаточно очевидна, чтобы их можно было отнести именно к образцам тоники, а не верлибра. Строк, укладывающихся в ритм тактовика в таких образцах немного (часто лишь одна или две), и чередование клаузул тоже, как правило, регулярно. К этому типу стиха относится, в частности, «Разлетается сердце темными комьями крови...» (1967, Дк5,6ж с единичным Тк и сплошной женской клаузулой), «Темные водоросли предвесенней ночи...» (1972, регулярное чередование двустиший Тк5ж и Д2ж со сплошной женской клаузулой и нулевой анакрусой), «Помнится, Цезарь сказал: — Finis Poloniae...» (1977, Тк5,6д,ж,м с некоторым количеством строк правильных 5~6-иктных трехсложников и преобладающей нулевой анакрусой). Характерный фрагмент последнего стихотворения:

Голос (Отелло? Аттилы?): — Noli tangere circulos meos!	0*2*2*3*2*2*1 Тк6ж
Иродиада вопила: — Надо снести Карфаген!	0*2*2*1*2*2*0 Дк6м
— Эврика! — крикнул Ахилл, усекая главу Архимеду.	0*2*2*2*2*2*1 Д6ж

Конечно, даже такой стих, при всей его нестандартной (но вполне отчетливой) ритмике, очень далек от того, что естественно называть верлибром.

Оставшийся массив нерифмованных текстов демонстрирует меньшую степень ритмической организации, и именно эти произведения мы (с некоторой неизбежной здесь долей условности) включаем в число верлибров. Таких образцов в корпусе Чиннова 25, и в их число примерно в равном количестве входят, во-первых, вольные нерифмованные дольники и тактовики со значительным колебанием длины строки, от 1–2 до 5–6 иктов (13 текстов), и, во-вторых, нерифмованный акцентный стих, часто также со значительным колебанием длины строки (12 текстов). Практически все ранние верлибры (в книгах «Метафоры» и «Партитура») за немногими исключениями — это вольные дольники, и только начиная с книг «Композиции» (1972) и особенно «Антитеза» (1979) они постепенно сходят на нет. Из наиболее ранних акцентных стихов можно отметить «Давайте жить не по часам...» (1963), «Тени войны на замерзшей дороге. Уже...» (1965), «Лошади впадают в Каспийское море...» (1968) и др., из наиболее поздних вольных дольников — «Кого здесь нет, прошу поднять руку...» (1988).

Теперь, наконец, обратимся к **тоническому стиху** Чиннова. Общая доля такого стиха в его корпусе достаточно велика (96 образцов, около 18%), хотя и меньше доли трехсложников примерно в полтора раза[13]. Количественный пик тонического стиха приходится на 1970-е годы (то есть книги «Партитура», «Композиция», «Пасторали» и «Антитеза»); в творчестве периода «парижской ноты» Чиннов использовал тонический стих редко (и в основном это немногочисленные образцы логаэдического дольника со сложной и упорядоченной метрической структурой); в поздний период он более активно экспериментирует с верлибрами и расшатан-

[13] В подсчетах И. И. Болычева (использовавшего не весь доступный материал) доля тонического стиха определяется примерно в 25% и явно завышена; напротив, в подсчетах Дж. Смита (также по избранному материалу, к тому же доходящему лишь до 1980 года) эта доля кажется сильно заниженной.

ными тактовиками. В целом Чиннов — далеко не самый активный пропагандист и разработчик тонического стиха в XX веке (по сравнению, например, с Цветаевой, Бродским или Горбаневской), но его тактовики и особенно дольники разнообразны в формальном отношении и интересны своей тщательно продуманной метрической сложностью. Образцов (рифмованного) акцентного стиха у Чиннова практически нет, что неудивительно, учитывая общую структурную аморфность этого типа стиха, где единственным формальным параметром остается рифма.

Ниже, описывая тонический стих Чиннова, мы будем исходить не столько из гаспаровской номенклатуры *дольник* vs. *тактовик* (которая учитывает лишь объем междуиктовых интервалов), сколько из предлагавшейся нами в рамках «деривационного» подхода более гибкой классификации тонических метров как «синкопированных» и «расширенных» двусложников и трехсложников. Соответственно, традиционный «дольник» может соответствовать как синкопированным и расширенным двусложникам (то, что иногда называется «дольник на двусложной основе»), так и синкопированным трехсложникам (классический дольник на трехсложной основе), а традиционный тактовик — как расширенным трехсложникам, так и синкопированным пеонам (последний тип метра до недавнего времени оставался вне поля зрения стиховедов, ср. [Плунгян 2008]). Образцы всех этих типов стиха у Чиннова есть.

Начнем с традиционного тактовика (он же расширенный трехсложник). Такого рода тексты появляются у Чиннова с начала 1970-х годов (в контексте резкого изменения поэтики в сторону гротеска) и не встречаются в раннем периоде. В основном это вольный стих (в диапазоне от 3 до 6 иктов) с переменной анакрусой, как например «Если бы мне глоток того эликсира...» (1974) или «Колючая проволока сплетена...» (1976); о нерифмованных тактовиках того же типа см. выше. Интересны на этом фоне более строго организованные тексты, в частности, с постоянной длиной строки: «Может быть, оба мы будем в аду...» (1970) и «То носороги, то уткоиносы...» (1979) — оба Тк4, или «Мертвый пейзаж на Луне...» (1971) Тк3; во всех случаях имеется переменная анакруса. Наконец, еще более упорядоченными являются такие образцы, как уже упоминавшийся нерифмованный тактовик «Темные водоросли предвесенней ночи...» (1972, регулярное чередование двустиший Тк5ж и Д2ж со сплошной женской клаузулой и нулевой анакрусой) и особенно ранний тактовик «Да, милые мелочи, вас тоже потоп унесет...» (1966), написанный катренами с регулярным чередованием первой строки Тк5м (с односложной анакрусой) и последующих правильных строк Аф5жмж. Фактически, это строчный логаэд с использованием расширенного Аф5.

Логаэдическая ритмика присутствует и в примечательном тексте «Солнечная зыбь на реке...» (1950), который воспроизводит метрику известного стихотворения Г. Иванова «Облако свернулось клубком...» (1920): 0*3*2*0 со сплошной мужской клаузулой и перекрестной рифмой (эта перекличка отмечена уже в [Болычев 1999: 98–99]). Более подробный разбор этого метра см. в [Плунгян 2008], где обосновывается его анализ как синкопированного пеона (интересно, что в анализе И. И. Болычева, увидевшего здесь «дольник на основе хорея», отражена сходная интуиция — правда, если говорить о «дольнике», то есть синкопированном стихе,

то основу для него целесообразнее выделять все же не хореическую, а именно пеоническую).

Другой разновидностью расширенного стиха является расширенный двусложник, то есть стих, в котором преобладают строки правильного двусложника и 1-сложные междуиктовые интервалы, но встречаются и 2-сложные. В стиховедении он известен как «дольник на двусложной основе» или «дольник германского типа». В русской поэзии он появляется позднее синкопированного трехсложника и гораздо менее употребителен по сравнению с немецкой или английской поэзией; существенная роль в его продвижении принадлежала как раз младшим акмеистам (Г. Иванову, Н. Оцупу и особенно Адамовичу), прямую преемственность с которыми демонстрирует ранний Чиннов. Неудивительно, что в его наследии расширенный двусложник представлен многочисленными образцами (не менее 8, по нашим подсчетам, написанными в промежутке с 1950 по 1970: в дальнейшем метрические предпочтения Чиннова меняются).

Одним из самых изысканных образцов этого типа является замечательное во многих отношениях стихотворение «Ночами едет сквозь зыбкий сон...» (1950; интересно, что хронологически это первый опыт Чиннова такого рода). Оно демонстрирует регулярное чередование строк правильного полноударного Я4, Я4 с цезурными наращениями и расширенного Я4 разной структуры:

Ночами едет сквозь зыбкий сон	Я2ж|Я2м	1*1*1|1*1*0
За тенью клячи — тень телеги,	Я4ж	1*1*1*1*1
И тени ворон со всех сторон		1*2*1*1*0
В лучах луны, в налетевшем снеге.		1*1*2*1*1

В чередовании разных метрических схем нет ничего случайного (обратим также внимание на оттеняющую его перекрестную рифмовку *мж*, как бы прошивающую стих «поверх» ритмики строк): в каждом катрене последовательно используется правильный ямб, ямб с расширением после первого икта, ямб с расширением после второго икта и ямб с цезурным наращением (опять же после второго икта). Две последние формы отличаются друг от друга только наличием словораздела на границе второй и третьей стопы — вообще говоря, хорошо известно, что расширенные двусложники часто возникали на основе стиха с цезурными наращениями; этот процесс подробно прослежен в [Корчагин 2021: 414–432], и разбор указанного стихотворения Чиннова занимает важное место в этом анализе. По степени виртуозности в использовании тончайших метрических эффектов, когда двусложный интервал последовательно в строках каждого катрена то отсутствует, то сдвигается в начало строки, то в ее середину, то разбивается цезурой, это стихотворение в наследии Чиннова, безусловно, занимает одно из первых мест[14]. Но и некоторые другие расширенные двусложники демонстрируют не менее интересные метриче-

[14] Похожие эффекты сочетания строк правильного Я4, Я4 с цезурными наращениями и Я4 с расширением после второй стопы есть также в стихотворении «Пожалуй — жалость, “грусти жало”...» (1965), но там их чередование носит более простой характер: правильный Я4 присутствует во всех строках катренов, кроме второй.

ские конфигурации. Разберем здесь подробнее два образца. Первый, «Легко на эту нежную руку...» (1955), представляет собой регулярные сочетания расширенного Я4ж и 2-иктных строк Я2ж и Д2ж[15]; сплошная женская клаузула сочетается с отсутствием рифмы:

И помню, как ты однажды в церкви	1*1*2*1*1
Свечу держала,	1*1*1
Под острым листком огня сочились	1*2*1*1*1
Капельки воска.	0*2*1

Второй, более поздний образец, «О душа, ты полнишься осенним огнем...» (1963), представляет собой редкий тип расширенного Х5 с отдельными отступлениями от этой схемы; самым ярким отступлением является как раз первая строка (0*1*1*3*2*0), дальнейший ритм более упорядочен (следует обратить внимание, что первые икты в большинстве случаев безударны — для базового двусложного метра это естественно):

Смотришь, как качается след весла,	0*1*1*2*1*0
Как меняется нежно цвет воды.	0*1*2*1*1*0
Посмотри — ложится синяя мгла,	0*1*1*1*2*0
Посмотри, как тихо — и нет звезды.	0*1*1*2*1*0

Здесь ритм уже не логаэдический, как в предыдущем случае, но при этом преобладают строки с одним расширением в произвольно выбранном интервале. Отметим также характерную для Чиннова сплошную мужскую клаузулу с перекрестной рифмовкой.

Похожие тонкие эффекты можно наблюдать и в синкопированных трехсложниках (они же дольники на трехсложной основе), в основном также представленных в раннем периоде Чиннова (до начала экспериментов с расшатанными дольниками и тактовиками). Все дольники, которые мы находим у Чиннова с 1950 по 1963 год, в формальном отношении образуют достаточно однородную группу: это 3-иктный или урегулированный по типу 3+2 или 4+3 логаэдический стих с постоянной анакрусой (либо нулевой, либо односложной[16]); одна синкопа в строке обязательна, ее место, как правило, фиксировано. При урегулированной строфике возможно

[15] В случае коротких строк можно говорить либо о расширенном 2-иктном двусложнике с переменной анакрусой, либо — что только на первый взгляд неожиданно — о силлабическом 5-сложнике (поскольку Я2 и Д2 изосиллабичны). Интерес русских модернистов к силлабике, вообще говоря, известен, и можно вспомнить обсуждение в [Гаспаров 2001: 134–135] амбивалентного ритма стихотворения О. Мандельштама «Когда подымаю...» (1911), также состоящего из изосиллабических Аф2 и Х3; подробнее см. [Корчагин 2014]. У Чиннова короткие строки с чередованием изосиллабических Я2 и Д2 на фоне длинных встречаются достаточно часто в составе других дольников, так что этот прием для него явно не случаен.

[16] Напомним, что в целом для русского 3-иктного дольника, по данным М. Л. Гаспарова, характерен, напротив, рост двусложной анакрусы в корреляции с логаэдизацией ритма (см. [Гаспаров 1968] и более поздние работы, прежде всего, [Гаспаров 2002]).

присутствие также строк правильных трехсложников в сочетании с синкопированными. Один из типичных примеров:

Он мерзнет в воротах парка,	1*2*1*1
Просит на рюмку	0*2*1
И греет облачком пара	1*1*2*1
Худую руку.	1*1*1

«Он мерзнет в воротах парка...» (1953)

В этом примере замечательна филигранная точность в чередовании строк разного ритма: во всех трех катренах стихотворения поочередно появляются (при сплошной женской клаузуле и перекрестной рифме), как показано на схеме выше, четыре разных ритмических формы. Меняется тип анакрусы, число иктов и место синкопы (во второй строке синкопы нет, используется правильный Д2ж). Сами по себе, по отдельности, эти приемы достаточно распространены в русской поэзии XX века, но, пожалуй, только у Чиннова возможно такое пристальное внимание к тому, чтобы эти ритмические формы, не повторяясь и не смешиваясь, чередовались в строгом порядке.

Такого рода строгие логаэдические дольники эпизодически появляются у Чиннова и позднее, оставаясь своего рода визитной карточкой его метрического почерка, но начиная с книги «Метафоры» он все больше экспериментирует с переменной анакрусой и с расширенными вольными трехсложниками. Вот характерный пример чинновского тактовика (из книги «Композиция», 1972):

Только ветер пролетит, пойдет широко,	2*3*1*2*0
Над Онегой, а потом — над Окой.	2*3*2*0
Только свет на непрозрачной тугой волне	2*3*2*1*0
Покачнется над ершом в глубине.	2*3*2*0
<...>	
Надо бы хоть уткой туда доплыть.	0*3*2*1*0
Ну да что говорить, о чем говорить!	2*2*1*2*0

Финальная точка таких экспериментов с расшатыванием тоники — метризованные верлибры, которые мы анализировали выше. Как можно видеть, приведенный образец находится примерно посередине: при слабопеременной анакрусе (с изысканным чередованием нулевой и преобладающей двусложной), слабопеременной длине строки (двустишия вида 4 + 3~4 икта) и сравнительно равномерном распределении расширений и синкоп в строках он также в качестве дополнительного организующего параметра сохраняет сплошную мужскую клаузулу с четкой парной рифмовкой. Это лишнее свидетельство того, что не только дольник, но и тактовик для Чиннова является областью поиска тонких ритмических структур, а не областью хаоса.

Таким образом, мы убеждаемся, что выделенные в начале статьи три этапа поэтики Чиннова имеют и отчетливые метрические корреляты. Для аскетической поэтики «парижской ноты» характерно преобладание классической метрики

с высокой долей двусложников (и с индивидуальным для Чиннова Ан2), но в то же время эксперименты с чрезвычайно изысканными и сложными логаэдическими дольниками (имеющими мало аналогов в русской поэзии XX века в целом). Сменившая ее поэтика барочной пышности приносит заметное увеличение доли трехсложных метров и разнообразных дольников и тактовиков; в этом же периоде начинаются эксперименты с белым дольником и не всегда хорошо отличимым от него метризованным верлибром. Последний период с преобладанием поэтики гротеска наряду с возвращением двусложников и классической метрики в целом дает также некоторое увеличение доли верлибров, тактовиков и расшатанных дольников: стих этого периода либо нарочито прост, либо нарочито расшатан, тогда как степень его метрической изысканности отчасти снижается. Впрочем, как мы не раз подчеркивали, виртуозом стиха Чиннов остается на протяжении всех пятидесяти с лишним лет своего творчества.

Литература

Андреева А. Н., Орлицкий Ю. Б. Гетероморфный стих в современной русской поэзии // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл / Под ред. А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: ЯСК, 2009. С. 365–389.

Болычев И. И. Творческий путь Игоря Чиннова. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1999.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. Изд. 2. М.: Фортуна Лимитед, 2002.

Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. Изд. 2. М.: Фортуна Лимитед, 2001.

Гаспаров М. Л. Русский трехударный дольник XX века // Теория стиха / Под ред. В. Е. Холшевникова. Л.: Наука, 1968. С. 59–106.

Гаспаров М. Л. Метр и смысл: к семантике русского трехстопного хорея // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1976. № 35 (4). С. 357–366.

Корчагин К. М. Гетерометрия и полиметрия Велимира Хлебникова // Язык как медиатор между знанием и искусством / Под ред. Н. А. Фатеевой. М.: Азбуковник, 2009. С. 147–160.

Корчагин К. М. Метрическая амбивалентность в русском стихе («сверхкороткая» силлаботоника, силлабический стих, кольцовский пятисложник и гиперпеон) // Корпусный анализ русского стиха. Вып. 2 / Под ред. В. А. Плунгяна, Л. Л. Шестаковой. М.: Азбуковник, 2014. С. 87–104.

Корчагин К. М. Русский стих: цезура. СПб.: Алетейя, 2021.

Корчагин К. М. Типология систем стихосложения и метрический статус дольника на двусложной основе // Зборник Матице Српске за славистику. 2017. № 92. С. 707–729.

Кузнецова О. Ф. (сост.). Письма запрещенных людей: литература и жизнь эмиграции, 1950–1980-е годы. По материалам архива И. В. Чиннова. М.: ИМЛИ РАН, 2003.

Носова О. Е. Поэзия Игоря Чиннова: истоки, характер, эволюция трагического мироощущения. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004.

Орлицкий Ю. Б. Гетероморфный (неупорядоченный) стих в русской поэзии // Новое литературное обозрение. 2005. № 73. С. 187–202.

Плунгян В. А. К эволюции русской метрики: немонотонная силлабо-тоника // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой / Под ред. В. Н. Топорова. М.: ЯСК, 2005. С. 857–869.

Плунгян В. А. Об одном «незамеченном» типе русского стиха: логаэдический пеонический дольник // Динамические модели: Слово. Предложение. Текст. Сб. ст. в честь Е. В. Падучевой / Под ред. А. В. Бондарко. М.: ЯСК, 2008. С. 646–663.

Ронен О. Семантический ореол трехстопного хорея с чередующимися дактилическими и мужскими окончаниями // Славянский стих. VIII: Стих, язык, смысл / Под ред. А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой. М.: ЯСК, 2009. С. 235–243.

Смит Дж. Метрический репертуар русской эмигрантской поэзии 1941–1970 // Дж. Смит. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике / Пер. с англ. М.: ЯСК, 1985/2002a. С. 219–236.

Смит Дж. Стихосложение русской эмигрантской поэзии 1971–1980 // Дж. Смит. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике / Пер. с англ. М.: ЯСК, 1985/2002b. С. 237–250.

Чиннов И. В. Собрание сочинений: В 2 т. (Т. 1: Стихотворения, 2000; Т. 2: Стихотворения 1985–1995. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма, 2002) / Сост., подг. текста, вступ. ст., комментарии О. Ф. Кузнецовой. М.: Согласие, 2000–2002.

V. A. Plungian
Vinogradov Russian Language Institute of Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
plungian@iling-ran.ru

ON IGOR CHINNOV'S METRICS

The article examines the metrical repertoire of Igor Chinnov (1909–1996), one of the most virtuosic Russian poets of the second half of the 20th century. Author analyzes the general quantitative characteristics of poet's meters and other formal parameters utilized by Chinnov and their distribution in different periods of his work. In the article, those periods of his poetry is distinguished: the poetics of the "Parisian note," that of baroque, and of the grotesque, each of which has distinct formal correlates. The ascetic poetics of the "Parisian note" is characterized by the predominance of classical metrics with a high proportion of binary meters (along with the characteristic for Chinnov anapestic dimeter), but at the same time by experiments with strict stress meters, which have few analogues in Russian 20th-century poetry. The baroque poetics brings a noticeable increase in the proportion of ternary meters, strict stress and loose meters; in the same

period, experiments with non-rimed strict stress meters and free verse also begin. The latter period, dominated by the poetics of the grotesque, along with the poet's return to binary meters brings a certain increase in the proportion of free verse, loose meters and loosened strict stress meters; his verse in this period is either deliberately simplified, or deliberately loosened.

Key words: Igor Chinnov, metrics, non-classical verse, strict stress meter, loose meter, loosened strict stress meter, free verse, Parisian note, poetry of Russian emigration, 20th-century poetry

References

Andreeva A. N., Orlitskiy Yu. B. [Heteromorphic verse in contemporary Russian poetry] *Slavyanskiy stikh VIII* [Slavic verse VIII]. Moscow, 2009, pp. 365–389. (In Russ.)

Bolychev I. I. *Tvorcheskiy put' Igorya Chinnova* [Igor Chinnov's artistic path]. Moscow, 1999. (In Russ.)

Chinnov I. V. *Sobranie sochineniy*: V 2 t. [Completed works: In 2 vols.]. Moscow, 2000–2002. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Meter and sense: to semantics of Russian trochaic trimeter]. *Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka*. 1976. No 35 (4), pp. 357–366. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Russian strict stress trimeter in the 20th century]. *Teoriya stikha* [Theory of verse]. Leningrad, 1968, pp. 59–106. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Ocherk istorii russkogo stikha* [Outline of the history of Russian verse]. Moscow, 2002. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Russkiy stikh nachala XX veka v kommentariyakh* [Russian verse of the beginning of the 20th century in commentaries]. Moscow, 2001. (In Russ.)

Korchagin K. M. [Heterometric and polymetric verse in Velimir Khlebnikov's poetry]. *Yazyk kak mediator mezhdu znaniem i iskusstvom* [Language as mediation between knowledge and art]. Moscow, 2009, pp. 147–160. (In Russ.)

Korchagin K. M. [Metrical ambiguity in Russian verse ("extra short" accentual syllabics, syllabic verse, Koltsov's pentonic meter and hyper-paeon)]. *Korpusnyy analiz russkogo stikha. Vyp. 2* [Corpus analysis of Russian verse. Iss. 2]. Moscow, 2014, pp. 87–104. (In Russ.)

Korchagin K. M. [Versification system typology and metical status of strict stress meter on binaric basis]. *Zbornik Matitse Srpske za slavistiku*. 2017. No 92, pp. 707–729. (In Russ.)

Korchagin K. M. *Russkiy stikh: tsezura* [Russian verse: Caesura]. St. Petersburg, 2021.

Kuznetsova O. F. *Pis'ma zapreshchennykh lyudey: literatura i zhizn' emigratsii* [Letters from prohibited persons: literature and life of the emigration]. Moscow, 2003. (In Russ.)

Nosova O. E. *Poeziya Igorya Chinnova: istoki, kharakter, evolyutsiya tragicheskogo mirooshchushcheniya* [Igor Chinnov's poetry: its origin, characteristics, and evolution of his tragic views]. Moscow, 2004. (In Russ.)

Orlitskiy Yu. B. [Heteromorphic verse in Russian poetry]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2005. No 73, pp. 187–202. (In Russ.)

Plungyan V. A. [On one non-recognized kind of Russian verse] // *Dinamicheskie modeli*: *Slovo. Predlozhenie. Tekst* [Dynamic models: Word. Phrase. Text] Moscow, 2008, pp. 646–663. (In Russ.)

Plungyan V. A. [To Russian metrics evolution: non-monotonous accentual syllabics]. *Yazyk. Lichnost'. Tekst* [Language. Personality. Text]. Moscow, 2005, pp. 857–869. (In Russ.)

Ronen O. [Semantic aureole of trochaic trimeter]. *Slavyanskiy stikh. VIII* [Slavic verse. VIII]. Moscow, 2009, pp. 235–243. (In Russ.)

Smith J. [Metrical repertoire of Russian *émigre* poetry, 1941–1970]. *Vzglyad izvne: Stat'i o russkoy poezii i poetike* [View from the outside: works on Russian poetry and poetics] Moscow, 1985/2002a, pp. 219–236. (In Russ.)

Smith J. [Versification of Russian *émigre* poetry, 1971–1980]. *Vzglyad izvne: Stat'i o russkoy poezii i poetike* [View from the outside: works on Russian poetry and poetics] Moscow, 1985/2002b, pp. 237–250. (In Russ.)

DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.3

К. М. Корчагин
Институт русского языка
им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
stivendedal@gmail.com

«МЫ СВЯЗАНЫ ОДНОЙ СУДЬБОЮ»: ДВА ЭТЮДА О МЕТРИКЕ И ПОЭТИЧЕСКОЙ ГРАММАТИКЕ БУЛАТА ОКУДЖАВЫ

В статье рассматривается поэзия Булата Окуджавы второй половины 1950-х — 1960-х годов в контексте тех процессов, которые происходили в русской литературе того времени, как в области метрики, так и в области поэтической грамматики. В первой части статьи рассматривается употребление местоимения «мы» в песнях и стихах Окуджавы и выдвигается гипотеза, что в его случае можно говорить об особом, «консолидирующем» употреблении этого местоимения, предполагающем, что каждый слушатель песни или читатель стихотворения потенциально может быть включен в такое «мы». Во второй части рассматривается употребление цезурных размеров: именно в творчестве Окуджавы эти размеры переживают возрождение и заново входят в метрический репертуар русской поэзии, причем дальнейшее их распространение оказывается напрямую связано с характером коллективного субъекта, конструируемого его поэзией.

Ключевые слова: русский стих, цезура, Булат Окуджава, авторская песня, лингвистическая поэтика, поэтический корпус

1. «Мы» консолидации

В России второй половины XX века песенная поэзия играла настолько заметную роль, что пользовалась популярностью едва ли не большей чем поэзия «книжная» и часто была лучше известна аудитории. Песни расходились на цитаты, по ним узнавали «своих», они были выражением определенных позиций, этических и эстетических, и часто эти позиции были конфликтны по отношению к официальной власти, пусть даже такой конфликт обычно был подспудным и проявлялся в песнях в завуалированном виде. Многие поющие поэты, за которыми закрепилось обозначение барды, отсылавшее к кельтской средневековой традиции и ее рецепции в раннем романтизме, воспринимались как полузапретные фигуры, почти

диссиденты[1]. Этот ореол унаследовали и поющие поэты восьмидесятых — последнего советского десятилетия, когда имел место новый расцвет песенной культуры, развивавшейся уже под знаменем рок-музыки. И хотя в позднейших песнях музыка играла заметно бóльшую роль, чем в песнях бардов, а сами рок-исполнители нередко были настроены по отношению к бардам критически, во многих случаях можно говорить о прямой преемственности[2].

Причина популярности песенной поэзии не столько в том, что часто (хотя и не всегда) песни устроены проще чем «книжные» стихи, в большей мере рассчитаны на трансляцию поэтических клише и суггестию, сколько в том, что они создают ощущение причастности к сообществу, внутри которого не только слушают одних и тех же исполнителей, но разделяют их ценности и взгляды, пусть даже последние выражены достаточно туманным образом[3]. Песенная поэзия, конечно, существовала с древнейших времен, но ее новый расцвет обязан тому, что технологии звукозаписи в XX веке стали относительно дешевы и доступны. И хотя поющие поэты существовали по всему миру (например, канадец Леонард Коэн или американец Боб Дилан), именно в России они заняли особое место в поэтической культуре, так что до сих пор широко ведутся дискуссии о том, как правильно воспринимать их — как законную часть русской литературы или как курьез в истории популярной музыки[4].

При этом генетически бардовская песня 1950–1960-х годов складывалась из нескольких разнородных источников, а каждый из заметных бардов эпохи приходил к песенному творчеству собственным путем. Александр Галич вышел из среды близкой к младшим конструктивистам (в ранней юности он был немного знаком с Эдуардом Багрицким) [Кукулин 2011/2019], Владимир Высоцкий — из актерской среды, где чувствовалось непосредственное влияние драматургии Брехта и т. д.; с распространением «самодеятельной авторской песни» на рубеже 1960–1970-х годов,

---

[1] Несмотря на широкую распространенность феномена, литература, рассматривающая его роль на фоне литературных процессов эпохи и тем более в международном контексте, немногочисленна. О том, какое место бардовская (или «авторская») песня занимала в мировом поэтическом движении см. [Джагалов 2009]. Об отдельных авторах см., например, спецвыпуск журнала «Russian Literature» (2015. Vol. 77. Iss. 2) и особенно открывающую его статью [Богомолов 2015]; также интерес представляет монография [Platonov 2012], документирующая ранние этапы движения и сборник статей [Богомолов 2019], где собраны в основном работы, посвященные наиболее заметным его представителям, но есть также и несколько работ теоретического характера.

[2] Литература по рок-поэзии почти необозрима, однако в основном посвящена интертекстуальности такого рода текстов. Прежде всего, это публикации Ю. В. Доманского и исследователей его круга (особенно [Доманский 2010; 2015]). Для настоящего изложения, однако, более релевантен обзор движения, сделанный одним из его активных участником и прослеживающий генетическую связь между бардовской и рок-поэзией [Кормильцев, Сурова 1998].

[3] Не случайно поэтому, что бардовская песня за пределами России часто связывается с левым движением — с пропагандой идей и активным сопротивлением существующему порядку. Большую роль в этом сыграл Ханс Эйслер, автор музыки и песен к нескольким спектаклям Бертольда Брехта 1930-х годов, песни которого стали широко известны во время гражданской войны в Испании [Джагалов 2009].

[4] В этом смысле показателен скандал вокруг вручения барду Юлию Киму престижной премии «Поэзия» (2015): он был и первым, и последним бардом, отмеченным этой наградой.

которую некоторые исследователи, например, Н. А. Богомолов, стремятся противопоставлять авторской песне 1950–1960-х годов, биографии бардов становятся как будто более предсказуемыми, как и зачастую их творчество.

Но даже на этом разнообразном фоне путь Булата Окуджава в поэзию кажется необычным: он происходил из влиятельной грузино-армянской большевистской семьи (его мать была отдаленной родственницей реформатора армянской поэзии Ваана Терьяна), но оба его родителя были репрессированы. Почти всю юность Окуджава провел за пределами центров русскоязычной культурной жизни за исключением нескольких предвоенных лет в Москве: детство на Урале, потом до начала пятидесятых в Тбилиси, затем в Калуге; в Москву он вернулся только на рубеже 1950–1960-х, когда его песни начинали приобретать широкую известность, а в официальной печати уже вышли два его поэтических сборника. Возможно, именно в силу этих биографических перипетий поэтическая манера Окуджавы резко отличалась от манер его ровесников-поэтов вроде Александра Межирова и Семена Гудзенко, представителей «последнего поколения войны» по выражению Бориса Слуцкого[5]. Кроме того, как замечают исследователи творчества Окуджавы, какое-то время он вел своего рода «двойную жизнь» — как печатавшийся литератор и как поющий поэт, причем в этих двух ипостасях он создавал совершенно разные по тематике и прагматике тексты[6]. При этом широкая популярность Окуджавы только укрепляла его место за пределами поэтических иерархий того времени.

Характерная для Окуджавы поза «романтического поэта» резко отделяла его от лидеров фронтового поколения, прежде всего от Бориса Слуцкого, для которого романтизм такого рода был неприемлем[7]. Однако среди более молодых поэтов Окуджава нашел благодарных слушателей: характерно, что с особым теплом к его песням относились *неофициальные* поэты, причем нередко авангардные по творческой установке — как, например, Всеволод Некрасов, для которого Окуджава был едва ли не единственным из советских авторов, достойных серьезного разговора[8]. Эту близость Окуджавы к молодому, еще не вполне заявившему о себе поколению хорошо почувствовал Марлен Хуциев: в фильме «Застава Ильича» (1964) Окуджава появляется на сцене Политехнического музея, с одной стороны, рядом со Слуцким, лидером фронтовой поэзии, а с другой, — рядом с молодыми поэтами, крайне

[5] Впрочем, можно говорить о перекличках с творчеством Юрия Левитанского, другого представителя этого поколения, который долго был на периферии тогдашней официальной поэзии.

[6] Ср. замечание О. Розенблюм: «Если же сравнить стихи, вошедшие в его первую книгу “Лирика” <...> с его первыми песнями конца 1956 года, то видно сразу, что в песне он мог выразить то, что не шло в книгу: стилистическая и тематическая разница огромна. <...> Итак, потеря в статусе *vs* возможность самовыражения: выбор, важный именно для этого периода» [Розенблюм 2015: 179–180].

[7] Об Окуджаве как о романтике речь шла уже в самых ранних текстах о его творчестве; см. например [Межаков-Корякин 1972].

[8] Ср.: «По-моему, ясно видно: так крепко уже стоит Окуджава в самой середке русской поэзии 2-й половины века, что если что-то тут чему-то не соответствует — на чей-то взгляд, — скорей придется чуть чего-то там сдвинуть в этой поэзии, чем выйдет подвинуть Окуджаву» [Некрасов 2001: 41].

далекими от «постконструктивистской» поэтики Слуцкого (Евгением Евтушенко, Андреем Вознесенским, Робертом Рождественским и Беллой Ахмадуллиной). В этом ряду Окуджава занимает как будто промежуточное место, но все же оказывается ближе к младшим, причем именно в песенном творчестве: не случайно, что в фильме Хуциева он *поет песни*, а не *читает стихи* как другие поэты, хотя к моменту съемок у него уже вышло два сборника вполне конвенциональной лирики — «Лирика» (1956) и «Острова» (1959).

Действительно, Окуджава, родившийся в 1924 году, по возрасту принадлежит к тому поколению, которое участвовало во Второй мировой войне еще совсем молодыми людьми[9]. Для многих его ровесников-поэтов война стала главной темой: они возвращались к ней на протяжении всей жизни, по-разному пытаясь ее осмыслить. Все они в той или иной мере пытались ответить на вопрос, как меняется или, напротив, остается верен себе человек в экстремальных условиях[10]. В поэзии Окуджавы также слышно эхо войны: память о времени, когда привычные социальные связи разрываются и жизнь начинается с чистого листа. И хотя далеко не все его стихи и песни существуют во фронтовых декорациях, почти всегда они наполнены ощущением хрупкости привычного мира и желанием сохранить из него то, что возможно. Эмоции в них сдержаны, а мрачные, но яркие краски, доминировавшие в поэзии фронтового поколения, приглушены: поэт сосредотачивается на наиболее «базовых» чувствах, которые словно бы заново приходится открывать человеку, начинающему жить в эпоху оттепели — когда вызванные войной разрушения постепенно стираются из памяти, а сталинский режим после XX съезда впервые подвергается публичному обсуждению и осуждению.

Одной из центральных составляющих поэтики Окуджавы, выделяющей его на фоне современников, была особая трактовка местоимения «мы», подхваченная и развитая младшими, в том числе поющими поэтами. Описание статуса «мы» в поэтических текстах почти всегда имеет в виду различие, предложенное впервые Эмилем Бенвенистом, — между «инклюзивным» и «эксклюзивным» «мы» [Бенвенист 1974: 267]. В рамках этой концепции «мы» понимается как комбинация «я» и «не-я», причем содержание последнего способно изменять смысл местоимения в целом: если инклюзивное «мы» означает «я + вы», то эксклюзивное — «я + они», и это нередко кардинально меняет тип референции, что для поэтических текстов также имеет большое значение. Отсутствие в русском языке формальных способов различать эти два типа «мы» делает особо чувствительным контекстуальное различие между ними: сообщения, адресованные к инклюзивному и эксклюзивному «мы», воспринимаются совершенно по-разному, причем это различие особенно заметно по крайней мере с 1920-х годов, когда вопрос о коллективном поэтическом субъекте, выраженном этим местоимением, встает с особой остротой[11].

---

[9] О биографии Окуджавы подробнее см. монографии [Быков 2009] и [Розенблюм 2013], первая из которых, впрочем, перегружена рассуждениями историософского характера.

[10] Подробнее см., например [Кукулин 2005].

[11] О судьбе поэтического «мы» в новейшей русской поэзии см. [Азарова 2019].

В стихах и песнях Окуджавы, уже в самый ранний период его творчества, начинает формироваться специфическое «мы», которое нужно отличать и от «партийного» «мы» Маяковского, и от противоречивого, «диалектического» «мы» конструктивистов, представленного, например, в поэме Эдуарда Багрицкого «Смерть пионерки». Такое новое «мы» можно импрессионистично назвать *«мы» коалиции*, подразумевая ситуацию, когда конструируется особая группа людей — не весь советский народ как это часто было в поэзии 1920–1940-х годов, но некое потенциальное эмпатическое сообщество тех, кто готов забыть о недавних разногласиях и поддержать друг друга. Эту общность во многом создает болезненный опыт прошлого: репрессии, затронувшие семью, воспоминания о фронте и т. п. — все то, что будет фоном присутствовать в наиболее популярных песнях Окуджавы:

> Я знаю: ты всё умеешь, я верую в мудрость твою,
> как верит солдат убитый, что он проживает в раю,
> как верит каждое ухо тихим речам твоим,
> как веруем и ***мы*** сами, не ведая, что творим!
>
> *1963*

[Окуджава 2001: 240]

Комментарием к этой ситуации может послужить известная сцена из «Заставы Ильича», где изображено шумное собрание золотой молодежи: протагониста, молодого человека из «простой семьи», спрашивают, может ли он говорить о чем-то серьезно. В ответ он предъявляет следующий список, который во многом можно воспринимать как комментарий и к поэзии Окуджавы, и ко всей эпохе: «Я серьезно отношусь к революции, к песне “Интернационал”, к тридцать седьмому году, к войне, к солдатам, к тому, что у всех нас нет отцов». Залогом консолидирующего «мы» становится, таким образом, индивидуальный опыт, приобретающий черты всеобщности — как в процитированной реплике, где «мы» появляется уже после того, как употреблено местоимение «я»[12].

В этом духе написано и одно из самых известных стихотворений Окуджавы, играющее роль своего рода поэтического кредо (в отличие от многих его песен оно было опубликовано в 1962 году в периодической печати): в нем нет местоимения «мы», но зато опыт «я» описывается и осмысляется как типический, потенциально консолидирующий всех читателей:

> О чем ты успел передумать, отец расстрелянный мой,
> когда я шагнул с гитарой, растерянный, но живой?
> Как будто шагнул я со сцены в полночный московский уют,
> где старым арбатским ребятам бесплатно судьбу раздают.
>
> *1957*

[Там же: 141]

[12] Ср.: «...“мы” здесь [т. е. в авторской песне — *К. К.*] обозначало куда более открытую, не дискриминирующую идентичность-в-процессе-становления, которую аудитория интуитивно опознавала и к которой готова была присоединиться» [Джагалов 2009: 206].

Такое «я» превращается в «мы» постепенно: если в этом более раннем стихотворении еще нет для него места, то в других стихах этого времени «мы» пока еще очерчивает ограниченный круг людей — прежде всего, тех, кто обладает сходным фронтовым опытом. Это роднит раннюю поэзию Окуджавы с поэзией фронтового поколения, для которого «мы» нередко обозначало только тех, кто побывал на войне, пусть даже потенциально такое сообщество и было инклюзивно (ср. знаменитое стихотворение Семена Гудзенко «Нас не надо жалеть, ведь и мы никого не жалели...»). Характерно, что в «Песенке о пехоте» (1961), не публиковавшейся в виде стихотворения, но звучавшей в «Июльском дожде» (1967), другом фильме Хуциева, можно обнаружить своего рода промежуточный тип «мы»: с одной стороны, здесь под именем «мы» описываются носители конкретного фронтового опыта, но, с другой, этот опыт представлен в настолько обобщенном виде, что контуры изображаемого сообщества (то есть, собственно, «пехоты») размываются, а «мы» начинает играть консолидирующую роль, словно бы приглашая присоединиться к нему всех желающих:

Простите пехоте,
что так неразумна бывает она:
всегда мы уходим,
когда над землею бушует весна.
И шагом неверным
по лестничке шаткой (спасения нет)...
Лишь белые вербы,
как белые сестры, глядят тебе вслед.

[Там же: 220]

Движение в сторону подобной инклюзивности можно наблюдать и у младших представителей «фронтового поколения», ровесников Окуджавы: например, у Александра Межирова в стихотворении «Артиллерия бьет по своим» (1956) «мы», с одной стороны, обозначает конкретную группу «своих», которая оказывается заложницей военной ошибки, но с другой, прочитывается аллегорически — как потенциально открытое сообщество всех людей, страдающих от произвола государственной машины:

Мы под Колпином скопом стоим.
Артиллерия бьет по своим.
Это наша разведка, наверно,
Ориентир указала неверно.

Недолет, перелет, недолет.
По своим артиллерия бьет.

[Межиров 2006: 107]

Характерно, что во второй половине шестидесятых инклюзивное и потенциально открытое «мы» коалиции, ставшее визитной карточкой Окуджавы, во многом

утрачивает свои позиции: оно начинает обозначать ограниченное сообщество людей, узкий круг, вступить в который возможно далеко не всем [Розенблюм 2015: 186]. Однако то «мы» коалиции, которое существовало в его более ранней поэзии, было подхвачено молодыми поэтами, прежде всего теми, кто также сочинял песенную лирику. Может быть, с особой яркостью это проявилось у авторов, связанных с Ленинградским рок-клубом в 1980-е годы, то есть формировавшихся уже в 1970-е, в следующую общественно-политическую эпоху. При этом тяготение «мы» коалиции к песне можно объяснить не только преемственностью между рок-культурой и бардовской, но и тем, что свойственный песне суггестивный эффект нередко ведет к конструированию сообщества, объединяющего слушателей друг с другом, тем более это актуально для рок-культуры восьмидесятых, вполне сознательно стремившейся к такого рода объединению. По этой причине «мы» коалиции можно обнаружить и в туманных балладах Бориса Гребенщикова («Поколение дворников и сторожей»), и в риторическом минимализме Виктора Цоя («Перемен»).

2. «Сентиментальный марш»: от цезуры до дольника

В 1957 году Окуджава пишет «Сентиментальный марш», одну из самых знаменитых своих песен, которая была включена в вышедший спустя два года сборник «Остров» и позднее будет звучать в «Заставе Ильича». Уже в 1966 году ее переводит на английский Владимир Набоков, известный более чем скептическим отношением к советской поэзии, но на стихи Окуджавы реагировавший восторженно [Окуджава 2001: 44]. В этом тексте используется редкий цезурный размер, который, однако, многие читатели воспринимали, напротив, как крайне традиционный 4-стопный ямб: длинные цезурные размеры были мало распространены в русской поэзии и в целом нередко смешивались со своими более короткими аналогами, тем более это касается песен, где авторская разбивка на строки оставалась неочевидной.

Именно в виде 4-стопного ямба текст воспроизводится в самиздатских сборниках и даже в переводе Набокова, который не увидел здесь длинного цезурного размера несмотря на все присущее ему ритмическое чувство (в ранний период он и сам работал с подобными размерами — см., например, стихотворение «Небрежно он сорвал и бросил незабудку <1916>, где используется очень редкий 6-стопный ямб с переменной внутренней анакрусой [Корчагин 2021: 394]). При этом интерпретация размера этого стихотворения как более короткого и традиционного шла в разрез даже со схемой рифмовки: привычная для русской поэзии и очень частотная у Окуджавы перекрестная рифмовка проявляется здесь только при 8-стопных строках; при 4-стопных же пришлось бы говорить о крайнем редком деривате нечетной рифмовки — *хахбхахб*:

Но если вдруг когда-нибудь || мне уберечься не удастся, Я4м|Я4ж
какое новое сраженье || ни покачнуло б шар земной, Я4ж|Я4м
я все равно паду на той, || на той далекой, на гражданской,
и комиссары в пыльных шлемах || склонятся молча надо мной.

[Окуджава 2001: 135]

В корпусе стихов Окуджавы, основанном на соответствующем томе «Новой библиотеки поэта» (2001), около семи с половиной сотен стихотворений; среди них размеров с разного рода цезурными эффектами — порядка семидесяти, то есть примерно десятая часть. Это очень значимое число не только на фоне поэтической эпохи, к которой принадлежал поэт (у его ровесников встречаются лишь редкие одиночные примеры таких размеров), но и в целом: среди всех русских поэтов большее число стихотворений с цезурными эффектами написал разве что Игорь Северянин (при в целом несколько большем объеме его корпуса).

Эта связь, по всей видимости, не случайна: как Северянин на фоне эпохи первого русского авангарда казался архаиком, оглядывавшимся на стилизованный романтизм Мирры Лохвицкой и Константина Фофанова, так и Окуджава на фоне фронтового поколения с его конструктивистской и ифлийской выучкой казался, видимо, представителем несколько другой, «романтической» эпохи. Но с Северяниным его роднит не только типологическое сходство, но и попытка обратиться к тем ресурсам русской метрики, которые не привлекали широкого внимания современников — к цезурным размерам.

Такие размеры после краткого расцвета в 1910-е и отчасти 1920-е годы, во многом связанного с именем Северянина и его продолжателей, в сталинскую эпоху переживают упадок, причем это касается не только собственно советских поэтов, но и поэтов-эмигрантов, которые даже если и использовали подобные размеры на рубеже 1910–1920-х годов позднее совершенно от них отказались. Яркий пример здесь Георгий Адамович, у которого раскованным цезурным размером написано, например, раннее стихотворение «Вот все, что помню: мосты и камни...» (1916), а в позднем творчестве ничего подобного не встречается. Окуджава был пионером возрождения цезурных размеров во второй половине 1950-х годов; причем характерно, что они возрождаются в эпоху оттепели, когда поверхностно сентиментальное отношение к жизни свойственное Северянину, ненадолго возвращается в русскую поэзию (это же ощущение было уловлено Хуциевым в «Заставе Ильича», где неслучайно звучат песни Окуджавы).

Окуджава очень широко пользуется подобными размерами: они возникают и в силлабо-тонике (как в «Сентиментальном марше»), и в дольнике, где подобный тип стиха выглядит куда более рискованно. Как и в случае «мы» консолидации, описанном в первом разделе, история обращения к цезурным размерам у Окуджавы может быть разделена на два этапа: на первом, во второй половине пятидесятых, он использует цезурные варианты силлабо-тонических размеров, не особенно уделяя внимание их ритму (он сливается с традиционным), но ближе к середине шестидесятых, когда его песни становятся широко известны, он обращается к формам дольника, основанным на двусложных цезурных размерах, то есть к формам заведомо более редким и всегда находившимся на периферии русской поэзии, где дольник на двусложной основе почти никогда не осознавался как отдельный размер [Корчагин 2021: 414–431].

Генезис размеров второй группы остается дискуссионным: примерно в то же время они начинают появляться у молодых поэтов — прежде всего, у Андрея

Вознесенского, который так же, как и Окуджава появляется в «Заставе Ильича» Хуциева. Самый известный пример такого размера у Вознесенского — «Прощание с Политехническим» (1962), где полустишия с женскими и дактилическими наращениями свободно чередуются друг с другом, а на фоне четырехстопных строк употребляются двухстопные. Когда позиция словораздела перестает учитываться, ямб превращается сначала в стопный логаэд, удерживающий исходную ямбическую схему расположения ударений, а затем, когда ударения начинают смещаться, — в дольник:

Ты ворожи ему, || храни разиню.		Я2д|Я2ж
Политехнический — || моя Россия! —		Я2д|Я2ж
ты очень бережен || и добр, как Бог,		Я2д|Я2м
лишь Маяковского || не уберег...		Я2д|Я2м
<...>		
...но где б я ни был — || в земле, на Ганге, —		Я2ж|Я2ж
ко мне прислушивается магически	1*1*2*2*2	
гудящей раковиною гиганта	1*1*2*2*1	
большое ухо || Политехнического!		Я2ж|Я2г

[Вознесенский 2015: 172]

Окуджава, в свою очередь, использует более простой вариант этого размера: первое его стихотворение в этом духе, «Последний мангал», датировано уже 1963 годом и почти сразу же опубликовано в «Дне поэзии», но тем не менее трудно сказать, было ли «Прощание с Политехническим» его непосредственным источником. Характерно, что впервые такой размер возникает в стихотворении с грузинским колоритом — как будто имитируя вольный ритм грузинской силлабики, которая в русских переводах нередко передавалась цезурными размерами (Бальмонт в переводе Руставелли, Николай Заболоцкий в переводе Симона Чиковани), правда куда более компромиссными по ритмической форме:

Когда под хохот Куры и сплетни,	1*1*1|1*1*1	Я2ж|Я2ж
в холодной выпачканный золе,	1*1*4*0	
вдруг закричал мангал последний,		Я4ж
что он последний на всей земле,	1*1*1|1*1*0	Я2ж|Я2м
мы все тогда над Курой сидели	1*1*2*1*1	
и мясо сдабривали вином,	1*1*4*0	
и два поэта в обнимку пели	1*1*1|1*1*1	Я2ж|Я2ж
о трудном счастье, о жестяном.	1*1*1|1*1*0	Я2ж|Я2м

[Окуджава 2001: 241]

Размер этого стихотворения построен на варьировании 4-стопного ямба с женскими цезурными наращения. Этот размер пережил краткую популярность на рубеже 1900–1910-х годов у Бальмонта и Северянина, но затем был оттеснен на далекую периферию [Корчагин 2021: 330–340]. Надо сказать, что и Окуджава

применяет его с некоторыми оговорками: первая же строка этого шуточного стихотворения написана еще в рамках силлабо-тоники, но уже во второй позиция цезурного словораздела смещается, и если бы не контекст ее можно было бы воспринимать как чисто дольниковую; затем ямбический ритм иногда возвращается — и в виде «правильного» 4-стопного ямба (со словоразделом на месте цезуры), и в виде размера с женскими наращениями.

Дальнейшее развитие цезурных размеров в советской поэзии — как более традиционных силлабо-тонических, так и дольниковых — во многом показывает зависимость от всех этих ранних образцов, бывших на слуху в последнее советское десятилетие. При этом наиболее отчетливые следы метрики Окуджавы можно обнаружить в длинных размерах, повторяющих структуру «Сентиментального марша»: в силу того, что эта песня была широко известна, а другие столь же заметные прецеденты у этого размера отсутствовали, связь здесь очевидна. Такие неофициальные ленинградские поэты как Леонид Аронзон и Елена Шварц используют этот размер, наделяя его тем же ореолом светлой романтической грусти, что был характерен и для Окуджавы, хотя и делают это в более «модернистском» ключе, обращаясь к метафизической проблематике, в целом чуждой старшему поэту:

Широкой лавою цветов, || своим пахучим изверженьем Я8ж (Я4м|Я4ж)
холм обливается, прервать || уже не в силах наслажденье:
из каждой поры бьют ключи, || ключи цветов и Божьей славы;
и образ бабочки летит || как испаренье этой лавы.

Леонид Аронзон, 1968

[Аронзон 2006: 161]

Как эта улица зовется — || ты на дощечке прочитай, Я4ж|Я4м
А для меня ее названье — || мой рай, потерянный мой рай.
Как этот город весь зовется — || ты у прохожего узнай,
А для меня его названье — || мой рай, потерянный мой рай.

Елена Шварц, 1982

[Шварц 1999: 116]

Довольно активно Окуджава использует и более короткий размер — 6-стопный ямб с цезурными наращениями. Этим размером написана тоже довольно известная песня «Прощание с Польшей» (1966), где, кстати говоря, заметно использование «мы» консолидации, о котором шла речь выше. Это стихотворение также было опубликовано в «Дне поэзии» (1966), несмотря на скрытое в нем оппозиционное послание, и пользовалось большой популярностью [Розенблюм 2015: 182–185]:

Мы связаны, поляки, || давно одной судьбою Я3ж|Я3ж
в прощанье и в прощенье, || и в смехе, и в слезах: Я3ж|Я3м
когда трубач над Краковом || возносится с трубою — Я3д|Я3ж
хватаюсь я за саблю || с надеждою в глазах. Я3ж|Я3м

[Окуджава 2001: 297]

В позднесоветскую эпоху к схожему размеру регулярно обращается только один поэт — Евгений Рейн; известно несколько его стихотворений, написанных 6-стопным ямбом с цезурными наращениями, и в каждом из них можно уловить слабую, но все же отчетливую тематическую связь с поэзией Окуджавы. Наиболее очевидна она в стихотворении «На мотив Полонского», где изображается знаменитая сцена клятвы Герцена и Огарева на Воробьевых горах, то есть стихотворение так же вписывается в ряд «тихой» оппозиционной лирики, как и процитированный выше текст Окуджавы. Здесь же употребляется и характерное «мы» — консолидирующее и инклюзивное, хотя и устроенное несколько иначе чем у старшего поэта: у Рейна такое «мы» возникает постфактум, как своего рода следствие разочарования в том, что было пережито:

> За плотной занавескою, || прикрывшей свет и тень, Я3д|Я3м
> уж притаился будничный || непоправимый день,
> когда на этой улице || под майский ветерок
> мы разошлись, разъехались || на запад и восток.
>
> [Рейн 1993: 59]

При этом точная датировка стихотворения Рейна неизвестна: оно было опубликовано в 1987 году в журнале «Континент» и с тех пор не раз републиковалось, но трудно сказать, сколько лет отделяет его от текста Окуджавы.

Завершая, можно еще раз указать на то, как связаны друг с другом метрика и поэтическая грамматика, которые обычно мыслятся как отдельные друг от друга: избрав для себя роль «неоромантического» поэта, во многом отделявшую его от поэтов-ровесников, Окуджава обращается к тому ресурсам русского стиха, которые задействовались ранее при попытках реанимации романтизма — у Бальмонта и Северянина, а затем в революционной поэзии 1920-х годов. Той поэзии также было не чуждо конструирование «мы», однако у Окуджавы в силу обращения к песенному творчеству эта коллективная субъективность становится более инклюзивной, «консолидирующей», позволяя потенциально любому читателю или слушателю примкнуть к этому «мы» и разделить с автором его опыт.

Литература

Азарова Н. М. Новые проблемы старого «мы» // Russian Literature. 2019. Vol. 109/110. P. 275–300.

Аронзон Л. Собрание произведений: В 2 т. Т. 1. / Сост., подгот. текстов и примеч. П. А. Казарновского, И. С. Кукуя, В. И. Эрля. СПб., 2006.

Бенвенист Э. Общая лингвистика / Под ред. Ю. С. Степанова. М., 1974.

Богомолов Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа. М., 2019.

Богомолов Н. А. Авторская/самодеятельная песня как пограничный феномен культуры // Russian Literature. 2015. Vol. 77, Iss. 2. P. 151–161.

Быков Д. Л. Булат Окуджава. М., 2009.

Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1 / Вступ. статья, сост., подг. текста и примеч. Г. И. Трубникова. СПб., 2015.

Джагалов Р. Авторская песня как жанровая лаборатория «социализма с человеческим лицом» (авториз. пер. с англ.) // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. С. 204–215.

Доманский Ю. В. Рок-поэзия: филологический ракурс. М., 2015.

Доманский Ю. В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. М., 2010.

Кормильцев И., Сурова О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Вып. 1. Тверь, 1998. С. 5–33.

Корчагин К. М. Поэтическое *мы* от авангарда 1920-х годов до новейшей политической поэзии // Критика и семиотика. 2019. № 2. С. 9–22.

Корчагин К. М. Русский стих: цезура. СПб., 2021.

Кукулин И. В. Регулирование боли (Предварительные заметки о трансформации травматического опыта Великой Отечественной/Второй мировой войны в русской литературе 1940–1970-х годов) // Память о войне 60 лет спустя. Россия, Германия, Европа / Под ред. М. Габовича. М., 2005. С. 617–658.

Кукулин И. В. Александр Галич и эволюция русской неподцензурной поэзии 1960–2000-х годов (К постановке проблемы) (2011) // *Кукулин И. В.* Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; М., 2019. С. 145–157.

Межаков-Корякин И. И. Особенности романтизма в поэзии Булата Окуджавы // Литературная Россия. 1972. № 7. С. 58–83.

Межиров А. Артиллерия бьет по своим. Избранное. М., 2006.

Некрасов Вс. Окуджава // Старое литературное обозрение. 2001. № 1. С. 40–49.

Окуджава Б. Ш. Стихотворения / Вступ. статьи А. С. Дубшана и В. Н. Сажина; сост. В. Н. Сажина и Д. В. Сажина; примеч. В. Н. Сажина. СПб., 2001.

Рейн Е. Избранное / Предисл. И. Бродского. М.; Париж; Нью-Йорк, 1993.

Розенблюм О. М. «Ожиданье большой перемены». Биография, стихи и проза Булата Окуджавы. М., 2013.

Розенблюм О. М. Булат Окуджава и авторская песня // Russian Literature. 2015. Vol. 77. Iss. 2. P. 175–195.

Шварц Е. Стихотворения и поэмы. СПб., 1999.

Platonov R. S. Singing the Self: Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period. Evanston, 2012.

K. M. Korchagin
Vinogradov Russian Language Institute of Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
stivendedal@gmail.com

«WE ARE BOUND TOGETHER WITH THE SAME DESTINY»: TWO ETUDES ON VERSE AND GRAMMAR OF BULAT OKUDZHAVA'S OEUVRES

The article regards Bulat Okudzhava's oeuvres of the second half of the 1950s and the 1960s in the context of the processes which took place in Russian poetry of that period and through lens of metric and grammar units represented in his poems. The first part of this article investigates into the use of the pronoun 'we' in Okudzhava's songs and poems and puts forward the hypothesis that in his case it is possible to talk about a peculiar status of 'we' which acquires a kind of 'consolidating' meaning that invites his audience to share the specific collectivity constituted by performative qualities of poet's public representation. The second section considers the use of caesura in Okuzhava's poetry: in his poems, meters with caesura experience a revival and come back to the metrical repertoire of Russian poetry; the further spread of those meters, in turn, is directly linked to the kind of the collective subjectivity constructed by 'we' in Okudzhava's oeuvres.

Keywords: Russian verse, caesura, Bulat Okudzhava, author song, linguistic poetics, poetic corpus

References

Aronzon L. *Sobranie proizvedeniy: V 2 t. T. 1* [Completed works: In 2 vols. Vol. 1]. St. Petersburg, 2006. (In Russ.)

Azarova N. M. [New issues of the old "we"]. *Russian Literature*. 2019. Vol. 109/110, pp. 275–300. (In Russ.)

Benveniste É. *Obshchaya lingvistika* [General Linguistics]. Moscow, 1974. (In Russ.)

Bogomolov N. A. [Bard song as limitrophe phenomenon of culture]. *Russian Literature*. 2015. Vol. 77, Iss. 2, pp. 151–161. (In Russ.)

Bogomolov N. A. *Bardovskaya pesnya glazami literaturoveda* [Bard song through the lens of philologist]. Moscow, 2019. (In Russ.)

Bykov D. L. *Bulat Okudzhava* [Bulat Okudzhava]. Moscow, 2009. (In Russ.)

Djagalov R. [Bard song as laboratory of "socialism with human's face"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2009. No 100, pp. 204–215. (In Russ.)

Domanskiy Yu. V. *Rok-poeziya: filologicheskiy rakurs* [Rock-poetry: philological view]. Moscow, 2015. (In Russ.)

Domanskiy Yu. V. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst* [Russian rock-poetry: text and context]. Moscow, 2010. (In Russ.)

Korchagin K. M. ["We" in poetry from avant-garde of the 1920s to the newest political poetry]. *Kritika i semiotika*. 2019. No. 2, pp. 9–22. (In Russ.)

Korchagin K. M. *Russkiy stikh: tsezura* [Russian verse: caesura]. St. Petersburg, 2021. (In Russ.)

Kormil'tsev I., Surova O. [Rock-poetry in Russian culture: its origin, condition, and evolution]. *Russkaya rok-poeziya: tekst i kontekst. Vyp. 1* [Russian rock-poetry: text and context. Iss. 1]. Tver, 1998, pp. 5–33. (In Russ.)

Kukulin I. V. [Aleksandr Galich and Russian unofficial poetry evolution in the 1960s–2000s]. *Proryv k nevozmozhnoy svyazi: stat'i o russkoy poezii* [Rupture of impossible connection: articles on Russian poetry]. Ekaterinburg; Moscow, 2019, pp. 145–157. (In Russ.)

Kukulin I. V. [Pain regulation (Preliminary notes of the transformation of traumatic experience of the WWII in Russian literature)]. *Pamyat' o voyne 60 let spustya* [Memory about war, 60 years after]. Moscow, 2005, pp. 617–658. (In Russ.)

Mezhakov-Koryakin I. I. [Peculiarities of Bulat Okudzhava's romanticism]. *Literaturnaya Rossiya*. 1972. No 7, pp. 58–83. (In Russ.)

Mezhirov A. *Artilleriya b'et po svoim* [Artillery shoots ours]. Moscow, 2006. (In Russ.)

Nekrasov Vs. [Okudzhava]. *Staroe literaturnoe obozrenie*. 2001. No. 1, pp. 40–49. (In Russ.)

Okudzhava B. Sh. *Stikhotvoreniya* [Poems]. St. Petersburg, 2001. (In Russ.)

Platonov R. S. *Singing the Self: Guitar Poetry, Community, and Identity in the Post-Stalin Period*. Evanston, 2012.

Reyn E. *Izbrannoe* [Selected poems]. Moscow, 1993. (In Russ.)

Rozenblyum O. M. [Bulat Okudzhava and bard song]. *Russian Literature*. Vol. 77. Iss. 2, pp. 175–195. (In Russ.)

Rozenblyum O. M. *«Ozhidan'e bol'shoy peremeny». Biografiya, stikhi i proza Bulata Okudzhavy* ["Waiting for the long space time": Bulat Okudzhava's biography, poems and prose]. Moscow, 2013. (In Russ.)

Shvarts E. *Stikhotvoreniya i poemy* [Short and long poems]. St. Petersburg, 1999. (In Russ.)

Voznesenskiy A. A. *Stikhotvoreniya i poemy*: V 2 t. T. 1 [Short and long poems: In 2 vols. Vol. 1]. St. Petersburg, 2015. (In Russ.)

DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.4

Б. В. Орехов
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» /
Институт русской литературы РАН (Пушкинский Дом)
(Россия, Москва—Санкт-Петербург)
nevmenandr@gmail.com

МЕТРИЧЕСКОЕ И ЛЕКСИЧЕСКОЕ РАЗНООБРАЗИЕ В СТИХАХ А. А. ВОЗНЕСЕНСКОГО

Статья представляет собой попытку оценить эволюцию поэтики А. А. Вознесенского по ряду формальных параметров, в число которых входит разнообразие используемых поэтом стихотворных размеров и разнообразие лексики в поэтическом словаре. Для вычисления разнообразия размеров используется традиционный для биологии индекс разнообразия Шеннона, а для оценки лексического разнообразия — метрики TTR и CTTR. В статье сопоставляются два периода творчества поэта — ранний, включающий тексты с начала 1950-х до начала 1970-х, и более поздний, с начала 1970-х до середины 1980-х. Эти два массива данных отличаются тем, что первый входит в поэтический корпус в составе НКРЯ и размечен вручную, а второй пока не размечен для корпуса и подвергся только автоматической обработке. Результаты исследования показывают, что в метрическом отношении Вознесенский является самым разнообразным среди основных поэтов своего поколения и, вероятно, одним из самых разнообразных поэтов «первого ряда». Лексическое разнообразие в целом коррелирует с метрическим, но этой тенденции противоречит размещенный в корпусе набор данных Есенина. Со второй половины 1970-х годов метрическое разнообразие Вознесенского снижается, но все еще остается высоким, и по этому показателю он превосходит Евтушенко и Пастернака. Снижается и лексическое разнообразие в его поэзии, но поэтический словарь существенно меняется и если под разнообразием понимать отличие от раннего творчества, то это разнообразие хорошо видно на полученных данных.

Ключевые слова: Вознесенский, поэтический корпус, метрическое разнообразие, TTR

Творчество А. А. Вознесенского пока не получило полноценного научного осмысления. Литературоведческие статьи, выходившие в последние десятилетия в журнальной периодике, посвящены второстепенным аспектам его поэтики

[Борисова 2006; Вербовский 2013] и прагматики [Беляева 2015]. В тени остаются базовые для понимания места Вознесенского и его творческой эволюции принципы. Приходится согласиться с приговором, вынесенным в специально посвященной поэту диссертации: «При всей своей популярности А. Вознесенский остается прочитанным поверхностно. Количество литературоведческих работ о поэте ничтожно мало, существует скорее литературно-критическая традиция изучения его творчества, и в ней немногое пережило свое время» [Михалькова 2017: 3]. Особенно сильно ощущается недостаток интереса со стороны исследователей к формальной организации стиха всех поэтов-шестидесятников. Некоторые наблюдения сделаны и изложены в эссеистическом ключе относительно рифмы Евтушенко (они в равной степени приложимы и к другим поэтам поколения) [Вайль, Генис 2013: 48], но вопросы метрики и ритмики пока остаются вне досягаемости исследовательской оптики.

Тем временем включение текстов Вознесенского в корпус позволяет обратиться к систематическому изучению особенностей его поэтики и прежде всего уровня стиха.

Эстетика шестидесятников включала в себя стремление к обновлению поэтической формы, которое было особенно заметно на фоне официальной подцензурной поэзии. «Новизна» стихов Вознесенского — постоянно повторяемый элемент нарратива о поэте [Беляева 2015: 6]. Сходным образом устроен и нарратив о Евтушенко, где акцентуирована не обязательно формальная сторона поэтического языка, но созвучность поэтики новым формам жизни советского человека: «Потрясающая общественная чуткость Евтушенко направляла его на слабые участки фронта борьбы за новое <...>. Его, как и Маяковского, увлекла стихия преобразований <...>. Интеллигенция воевала с ретроградами за передовое искусство» [Вайль, Генис 2013: 43, 45–46].

Действительно, при общей строгости правил официальной поэзии того времени, подразумевающей предпочтение традиционной силлабо-тоники, тексты шестидесятников вызывающе «неправильные», демонстративно эксплуатируют ресурсы неклассического стиха и стремятся выйти за рамки литературных конвенций. Иллюстрацией может служить практически любое произведение Вознесенского конца 1950-х и начала 1960-х годов.

При этом читательская интуиция подсказывает, что поздние тексты поэта отличаются меньшим формальным разнообразием, тиражированием ранее найденных приемов, сочетающимся с попытками охватить большее тематическое поле.

Эту гипотезу можно проверить с помощью подсчета статистики разнообразия стиховых форм и сравнения ее показателей с данными лексического разнообразия. Словарный ресурс в данном случае соотносится с тематической широтой стихов, отзывающейся на информационные поводы, предоставляемые в СМИ, а собственно стих соотносится со сферой литературных приемов.

На интерес Вознесенского к расширению поэтического словаря за счет нетипичных для стихотворной речи лексических пластов уже обращали внимание

исследователи [Федотова 2007]. Но стиховедческий инструментарий к проблеме оценки разнообразия художественных приемов у Вознесенского не применялся.

В поэтическом корпусе содержится 343 стихотворения поэта общим объемом 11 140 строк. Отраженное в выборке творчество Вознесенского охватывает более 20 лет — с 1953 до 1974 года. Это ранние стихи автора, сформировавшие его репутацию и демонстрирующие наиболее репрезентативные особенности поэтического стиля. Хотя этим периодом творческое наследие Вознесенского не ограничивается, позднее творчество менее известно читателю и менее влиятельно в литературной среде.

Корпус фиксирует 247 размеров, то есть в среднем каждым написано около 45 стихов. Самыми распространенными формами выступают Дк3ж (818 строк), Дк3м (780), Я4ж (673), Я4м (673), Я3м (473). При этом 69 размеров встретились только по одному разу, среди них такие метрические раритеты, как Дк10м (-- лѐд, лѐд, лѐд, лѐд, лѐд, лѐд, лѐд, лѐд, лѐд --), Я7ж (*Вы, жàлкою̀ толпо̀й обслу̀живàющиѐ патро̀нов*), Д5г (*Вѝдно, женà перед нàми игрàла Рахмàнинова*).

Оценить эти значения поможет индекс разнообразия Шеннона, применяемый для описания разнообразия биологических видов, существующих в некоторой относительно замкнутой среде. При этом в расчет берется и число видов, и количество особей каждого вида. Значение индекса отражает не только количество видов, но равномерность их соотношения в среде обитания. Так, из двух сред, в которых представлено одинаковое количество видов, более высокое значение индекса покажет такая, где количество особей разных видов будет сбалансированнее. Для настоящего исследования расчеты проводились с помощью программного пакета *scikit-bio* для языка *Python*.

Для всей корпусной выборки стихов Вознесенского значение индекса составляет 5,901. Для поэтов эпохи классической силлабо-тоники естественными будут меньшие значения. Так, для П. А. Вяземского это 3,319 (36 размеров), а для В. Г. Бенедиктова 3,918 (46 размеров). В XX веке разнообразие, естественно, больше: 5,785 у Маяковского (241 размер), 4,847 у Пастернака (162 размера), 5,571 у Есенина (164 размера). Единомышленники Вознесенского по поэтическому поколению Евтушенко и Ахмадуллина имеют следующие показатели соответственно: 5,057 (210), 3,425 (78).

Любопытно, что коэффициент разнообразия у Вознесенского существенно выше, несмотря на известный биографический эпизод об оценке стихов шестидесятников с помощью метрик теории информации А. Н. Колмогоровым: «Сравнение Е. Евтушенко с А. Вознесенским показало бо̀льшую информативность первого. Это не понравилось Вознесенскому, он хотел встретиться с Колмогоровым, но тот отказался...» [Катаев 1993: 461]. Автор индекса разнообразия Шеннон был одновременно и создателем теории информации, в терминах которой фактически и измеряется видовое разнообразие. Конкретная методика, которой следовал в своих подсчетах Колмогоров, неизвестна, но это сопоставление хорошо показывает, как от выбора параметров, с которыми работает исследователь, зависит конечный результат описания объекта.

Таким образом, мы действительно можем охарактеризовать стихи Вознесенского 1950 — начала 1970-х годов как метрически разнообразные и в том числе поэтому они должны были звучать свежо и новаторски.

Проследим эволюцию разнообразия поэтических форм для раннего творчества Вознесенского. На рис. 1 представлен график распределения индекса разнообразия размеров в стихах поэта по годам. Видно, что после обретения собственного стилистического звучания в течение всего исследуемого периода разнообразие используемых Вознесенским метрических форм остается стабильно широким и никогда не опускается до значений поэтов, писавшим классическим стихом.

Рис. 1. Распределение разнообразия размеров в творчестве А. А. Вознесенского по годам

Метрическое разнообразие интересно было бы сопоставить со словарным. Для оценки лексического разнообразия применяется метрика TTR (*type/token ratio*), показывающая, сколько лексем приходится на число словоупотреблений в тексте. Для корпусной выборки стихов Вознесенского значение TTR составляет 0,27. Известно, что эта мера чувствительна к длине текста, поэтому ей на замену предложено несколько других способов измерения лексического разнообразия, в частности, скорректированный TTR (CTTR) [Carrol 1964].

Тексты были лемматизированы автоматически при помощи программы Mystem (в режиме снятия омонимии), и показатели лексического разнообразия подсчитывались для лемматизированной версии с использованием программного пакета LexicalRichness для языка Python. Сравнительные данные по размерам и лексике приведены в таблице 1.

Показатели Вознесенского по всем параметрам относятся к самым высоким. Если в целом можно заметить определенную корреляцию между лексическим (CTTR) и метрическим разнообразием (коэффициент корреляции 0,63) и тексты Вознесенского подтверждают эту тенденцию, то Есенин от нее заметно отклоняется,

Таблица 1. Показатели метрического и лексического разнообразия поэтов

	Индекс Шеннона	**TTR**	**CTTR**
Вознесенский	5.901	0.27	40.316
Есенин	5.571	0.159	27.063
Пастернак	4.847	0.193	37.981
Маяковский	5.785	0.158	40.543
Ахмадулина	3.425	0.136	30.749
Евтушенко	5.057	0.159	35.633
Бенедиктов	3.918	0.162	25.664
Вяземский	3.319	0.157	28.626

показывая недостаточную широту словаря при таком высоком метрическом разнообразии.

Более поздние тексты Вознесенского, к сожалению, в корпус пока не включены, поэтому их обработку в рамках настоящего исследования пришлось осуществить самостоятельно. Я ориентировался на авторитетное издание [Вознесенский 2014], где во втором томе представлены стихотворения 1970–1980-х годов. Еще более поздние тексты Вознесенского систематически не собраны и не имеют научно оформленной эдиционной формы.

Для сопоставления доступных текстов (то есть включенных в [Вознесенский 2014]) с ранними произведениями из коллекции были извлечены стихотворения, написанные с 1975 года вплоть до 1984 (последний представленный в [Вознесенский 2014]). Таких текстов оказалось 275 общим объемом 4356 строк.

В отличие от текстов, включенных в корпус, эти произведения не имеют ручной метрической разметки, работа над которой ведется составителями поэтического корпуса [Гришина и др. 2009]. Таким образом, в определении метрической формы пришлось ориентироваться на результаты автоматической акцентной разметки, осуществляемой программным модулем *ru-accent-poet* для языка Python (см. статью Ю. Коротковой в настоящем томе). Несмотря на в целом впечатляющие результаты, которые демонстрирует программа, полученные данные, к сожалению, нельзя признать полностью надежными.

Индекс разнообразия размеров для поздних стихов Вознесенского составляет 5,217 (против 5,901 у раннего). Даже с таким значением он превосходит по этому показателю Евтушенко, хотя и уступает Маяковскому и Есенину.

Поздние тексты Вознесенского относительно ранних с точки зрения лексического разнообразия не получают однозначной оценки. По TTR они демонстрируют большее значение (0,322 против 0,27), а по CTTR меньшее (30,939 против 40,316). При этом во времени эти значения также не остаются стабильными (подробные данные приведены в таблице 2). По CTTR лексика Вознесенского в целом характеризуется как разнообразная и в ранний (1961 год: 21,087; 1964: 21,739; 1970: 21,264; 1971: 21,603), и в поздний период (1980: 22,625; 1983: 22,377). Одновременно

Таблица 2. Показатели лексического разнообразия текстов Вознесенского по годам

Год	TTR	CTTR
1953	0,711	6,424
1954	0,906	4,205
1955	0,744	3,609
1956	0,748	6,146
1957	0,684	11,550
1958	0,514	18,514
1959	0,534	17,436
1960	0,582	14,173
1961	0,494	21,087
1962	0,516	18,451
1963	0,498	20,591
1964	0,471	21,739
1965	0,547	15,957
1966	0,632	12,472
1967	0,5	19,754
1968	0,546	17,572
1969	0,508	17,452
1970	0,522	21,264
1971	0,489	21,603
1972	0,513	20,150
1973	0,528	18,492
1974	0,596	13,93
1975	0,612	**5,986**
1976	0,514	16,111
1977	0,532	12,167
1978	0,722	**7,812**
1979	0,498	17,628
1980	0.428	22,625
1981	0.539	13,072
1982	0.673	**9,25**
1983	0.451	22,377
1984	0.679	**9,558**

с этим наблюдаются и моменты снижения лексического разнообразия, приходящиеся на разные временные дистанции: 1960: 14,173; 1966: 12,472; 1975: 5,986; 1978: 7,812; 1982: 9,25.

Здесь следует сделать оговорку, что автор может в будущем не возвращаться к уже освоенной поэтической теме, таким образом, она не будет делать вклад

в лексическое разнообразие нового периода. Чтобы оценить, насколько поздний Вознесенский повторяет словарь раннего Вознесенского, стоит применить коэффициент Жаккара в диапазоне от 0 до 1 показывающий сходство двух коллекций элементов. 0 означает отсутствие общих элементов, 1 — полное сходство. В нашем случае коллекции будут представлены словарями, а их элементы — лексемами. При относительно невысоком лексическом разнообразии позднего периода творчества Вознесенского для подтверждения гипотезы об экстенсивном характере его поэтической стратегии (освоение новых тем при замкнутости и тиражировании класса технических приемов) мы ожидаем низкое значение коэффициента Жаккара, то есть несходство словарей, указывающее на то, что автор использует новые для себя слова, не возвращаясь к уже охваченным темам. Действительно, полученное значение для словарей равно 0,222, таким образом, лексика раннего и позднего периодов схожа менее, чем на четверть.

В специальной работе 1972-го года, посвященной квантитативному анализу лексики Вознесенского «Частотная структура лексики А. Вознесенского (“Антимиры”, лирика)», отмечается, что ее состав эволюционирует от одной поэтической книги к другой [Баевский 1972: 143], что сопрягается и с нашими выводами, сделанными на материале, обработанном при помощи другой методики.

Комбинированный анализ метрических и лексических параметров разнообразия в поэзии Вознесенского раннего и позднего периодов демонстрирует снижение этого разнообразия (хотя и не подтверждается ненадежным TTR) в целом, но показательным становится попытка разнообразить поэтический словарь по сравнению со своими же стихами предыдущих десятилетий. Вознесенский не оставляет экспериментов со стихом, и в этом смысле демонстрирует более богатую метрическую палитру, чем его декларируемый учитель Пастернак, но интенсивность таких экспериментов становится меньше, а проходят они на фоне обновленного словаря, имеющего мало пересечений с теми лексемами, которые послужили материалом для стихов этого же автора 1960-х годов.

Литература

Баевский В. С. Стих русской советской поэзии. Смоленск: СГПИ, 1972.

Беляева К. С. Феномен россиян — «Шестидесятников» попытка идентификации // Вестник МГУКИ. 2015. № 3 (65). С. 65–71.

Борисова В. М. Асимметрическая природа контраста // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2006. № 5(2). С. 3–8

Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. М.: АСТ; Corpus, 2013.

Вербовский Н. Ю. Поэтический диалог: О. О. Сулейменов — А. А. Вознесенский (сравнительный анализ лирики авторов) // Lingua mobilis. 2013. № 4 (43). С. 33–38

Вознесенский А. А. Стихотворения и поэмы. В 2 т. СПб., 2014.

Гришина Е. А., Корчагин К. М., Плунгян В. А., Сичинава Д. В. Поэтический корпус в рамках НКРЯ: общая структура и перспективы использования // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб., 2009. С. 71–113.

Михалькова С. М. Поэтика Андрея Вознесенского: визуализация, архитектоника текста, авангардная традиция: автореф. дисс. ... кандидата филологических наук / Иваново, 2017.

Федотова О. В. Лексика науки и искусства в структуре языковой личности А. А. Вознесенского : автореф. дисс. ... кандидата филологических наук. Тюмень, 2007.

Carrol J. B. Language and Thought. New Jersey, 1964.

B. V. Orekhov
HSE University, Institute of Russian Literature,
Russian Academy of Sciences (Pushkin House)
(Russia, Moscow—St. Petersburg)
nevmenandr@gmail.com

METRIC AND LEXICAL DIVERSITY IN A. A. VOZNESENSKY'S VERSE

The paper represents an attempt to evaluate the evolution of A. A. Voznesensky's poetics according to a number of formal parameters, which include the variety of verse meters used by the poet and the variety of words in the poetic vocabulary. The traditional for biology Shannon diversity index is used to calculate the diversity of meters, and the metrics TTR and CTTR are used to evaluate the lexical diversity. The paper compares two periods of the poet's work, an early one, including texts from the early 1950s to the early 1970s, and a later one, from the early 1970s to the mid-1980s. These two datasets differ in that the first is part of the poetry corpus within the RNC and has manual markup, while the second is not yet marked up for the corpus and has been processed in an automatic way. The results of the study show that, by verse, Voznesensky is the most diverse among the major poets of his generation and probably one of the most diverse of the first-line poets. Lexical diversity generally correlates with metrical diversity, but this tendency is contradicted by Yesenin's data in the corpus. From the second half of the 1970s, Voznesensky's verse diversity decreases, but still remains high, and he surpasses Evtushenko and Pasternak in this indicator. The lexical diversity in his poetry also decreases, but the poetic vocabulary changes significantly, and if diversity is understood as a difference from his earlier work, then this diversity is clearly visible in the data.

Key words: Voznesensky, poetic corpus, metric diversity, TTR

References

Bajevsky V. S. *Stikh russkoj sovetskoj poezii* [Verse of Russian Soviet poetry]. Smolensk, 1972. (In Russ.)

Beljaeva K. S. [The phenomenon of Russians: "Sixties" attempt to identification]. *Vestnik MGUKI*, 2015, no. 3 (65), pp. 65–71. (In Russ.)

Borisova V. M. [Asymmetric Nature of Contrast]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serija «Istorija i filologija»,* 2006, no. 5(2), pp. 3–8. (In Russ.)

Carrol J. B. *Language and Thought*. New Jersey, 1964.

Fedotova O. V. *Leksika nauki i iskusstva v strukture jazykovoj lichnosti A. A. Voznesenskogo*. Diss. kand. philol. nauk [Lexicon of science and art in the structure of the linguistic personality of A. A. Voznesensky. PhD Thesis]. Tjumen, 2007. (In Russ.)

Grishina E. A., Korchagin K. M., Plungjan V. A., Sichinava D. V. [Poetic corpus within the framework of RNC: general structure and prospects of use]. *Nacional'nyj korpus russkogo jazyka: 2006–2008. Novye rezul'taty i perspektivy* [National Russian Corpus: 2006–2008. New results and perspectives]. St. Petersburg, 2009, pp. 71–113. (In Russ.)

Mihal'kova S. M. *Pojetika Andreja Voznesenskogo: vizualizacija, arhitektonika teksta, avangardnaja tradicija*. Diss. kand. philol. nauk [Poetics of Andrei Voznesenskij: visualization, textual architectonics, avant-garde tradition. PhD Thesis]. Ivanovo, 2017. (In Russ.)

Vajl' P., Genis A. *60-e. Mir sovetskogo cheloveka* [60s. The world of soviet people]. Moscow, 2013. 432 p. (In Russ.)

Verbovskij N. Ju. [Poetic dialogue: O. O. Suleimenov — A. A. Voznesensky (comparative analysis of the lyrics of the authors)]. *Lingua mobilis*. 2013, no. 4 (43), pp. 33–38. (In Russ.)

Voznesenskij A. A. *Stihotvorenija i poemy* [Poems]. 2 vol. St. Petersburg, 2014. (In Russ.)

DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.5

Л. А. Баркова
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)
lovechan@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ МЕТРИКИ СТИХОВ Н. Е. ГОРБАНЕВСКОЙ[1]

В статье анализируются строфика, метр и рифма в стихах Н. Е. Горбаневской и показываются их особенности на фоне других стихотворений второй половины XX-го — начала XXI века на основе данных поэтического подкорпуса НКРЯ. Для метрики Горбаневской характерны многие черты редкие в регулярном стихе ее современников: использование в твердых формах нестандартных; работа с несколькими силлабо-тоническими метрами в одном стихотворении; дольник, в котором чередование стоп слабо урегулировано; цезурные наращения, усечения и нарушения внутренней анакрусы после цезуры; различные типы неправильных рифм (в том числе разноударные). Изучение метрики этих стихов существенно обогащает представления о том, как может быть устроен регулярный стих в русской поэзии второй половины XX — начала XXI века.

Ключевые слова: метрика, русский стих, Н. Е. Горбаневская, Национальный корпус русского языка, совреенная поэзия

1. Введение

Наталья Евгеньевна Горбаневская (1936–2013) — поэтесса, переводчица, правозащитница. Выпустила 23 книги стихов. Д. М. Давыдов в предисловии к книге «Чайная роза» так описывает характерные черты ее поэтики:

> То, что сама Горбаневская называет «коротким дыханием» <...> есть принципиальное свойство ее поэтики. Можно демонстрировать, подобно лианозовцам, слово как таковое. Можно, напротив, уверенно следовать заданными самой инерцией стиха путями, которые сами по себе несут поэтический смысл, в сущности, без участия автора. Горбаневская делает удивительный ход: она

[1] Исследование выполнено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2022 году.

доверяет стиховому гулу, «семантическому ореолу» стиха, но очень четкими и скупыми движениями отсекает все инерционное, что энергия стиха могла бы предложить, дай ей развиваться безнаказанно [Давыдов 2006].

Подробный анализ метрических особенностей корпуса стихотворений Горбаневский ранее не проводился. Однако, Давыдов описал некоторые особенности ее поэтической формы: интерес к восьмистишиям, наличие рифмы в большинстве текстов, работа с тоническими метрами. Ю. Б. Орлицкий в книге «Стихосложение новейшей русской поэзии» практически не рассматривает метрику текстов Горбаневской, только упоминает, что в ее восьмистишиях встречалась сложная рифмовка, благодаря которой все восьмистишие становится единой строфой[2].

В книге «Синтактические исследования» Григория Утгофа подробно анализируется метрика перевода Горбаневской стихотворения Чеслава Милоша «Баллада». Метр текста Милоша — «цезурованный десятисложник с женскими окончаниями и синкопированной третьей строкой (не 10 слогов, а 9)» [Утгоф 2015: 116], а метр перевода Горбаневской — «трехиктный тактовик, соблюдающий следующие формальные ограничения: 1) количество слогов в строке не может быть меньше 10 и не может быть больше 12, 2) количество ударений в строке не может быть меньше 3 и не может быть больше 5, 3) вне зависимости от фактической протяженности строки и количества ударений, предпоследний слог в ней — ударный, а последний — всегда безударный». Утгоф подробно описывает, на какие слоги в тактовике ударение падает чаще, на какие — реже, а на какие — никогда, и выясняет, что на третьем и предпоследнем слоге есть обязательное ударение, а на слогах, соседних с ними, оно никогда не появляется. Он показывает, что источник этого метра — «Песни западных славян» А. С. Пушкина.

В этой статье мы, опираясь на стиховедческую разметку текстов Горбаневской в поэтическом подкорпусе НКРЯ, опишем особенности строфики, метрики и рифмы ее текстов, выделив их основные черты и подробно описав представляющие интерес для стиховедения случаи. Стиховедческая метаразметка была выполнена Л. А. Барковой под руководством В. А. Плунгяна, К. М. Корчагина и Д. В. Сичинавы. Отдельные решения стиховой разметки обсуждались на семинарах, в которых участвовали Константин Флоринский, Анастасия Васяткина, Дарья Парамонова и другие. В НКРЯ вошли стихотворения Горбаневской, написанные с 1953 по 2012 годы.

2. Анализ строфики

2.1. Общая характеристика

Прежде чем рассматривать особенности строфики стихотворений Горбаневской, заметим, что для них характерен небольшой объем. Их длина варьируется от двух до сорока четырех строк, при этом большинство из них — 702 из 795 — не длиннее шестнадцати строк. Чаще всего — в 264 случаях — их длина равна

[2] Также см. о Горбаневской в работе: [Смит 1985/2002].

восьми строкам, при этом 98 из них объединены в циклы, состоящие только из восьмистиший. Особенности восьмистиший Горбаневской будут описаны ниже. На втором месте по частотности стихотворения длиной в 12 строк (196 текстов), на третьем — длиной в 16 строк (105 текстов).

В таблице ниже показана распространенность строф разной длины, при этом сонеты и их дериваты анализируются как единые строфы. Как можно увидеть, для Горбаневской характерны тексты с длинными строфами.

Таблица 1

строфика	**количество текстов**	**общее количество текстов с 1957 по 2012 по НКРЯ**
четверостишия	443	13 319
астрофические тексты	128	6 183
двустишия	59	1 939
длинные строфы (6–14 строк)	158	1 666
полиметрия с разной длиной строфы	8	

Если не рассматривать случаи, когда длина строфы равна длине стихотворения, то максимальная длина строфы у Горбаневской — 10 строк. Такая длина встречается один раз, в стихотворении «И не до красоты, не до расчета...». Этот текст можно разделить на два десятистишия с одинаковой схемой рифмовки: *абаб ввгддг*; при этом регулярного чередования клаузул нет: большинство рифменных пар имеют женскую клаузулу, а та пара, второй член которой находится в последней строке — мужскую.

Строфы с нечетным количеством строк у Горбаневской практически не встречаются: в ее корпусе присутствует 16 стихотворений со строфой в пять строк, одно девятистишие и одно стихотворение с двумя строфами в семь строк. В большинстве пятистиший рифма затянутая; в таких случаях наиболее частотная схема рифмовки — *абааб*, но встречаются и другие. В единственном стихотворении со строфами из семи строк в корпусе Горбаневской — тексте «Феословы, богознатцы...» — рифма тоже затянутая, со схемой *абабааб*. Таким образом, строфы нечетной длины чаще всего образованы с помощью удвоения предпоследней рифмы в текстах с перекрестной рифмовкой.

При интересе к сложным схемам рифмовки (которые будут рассмотрены частью ниже, частью — в разделе «Рифма»), Горбаневская редко использует традиционные строфы. Исключением является стихотворение «Взлетаю вверх усильем слабых плеч...», написанное октавами, то есть восьмистишиями со схемой рифмовки *абабабвв* [Гаспаров 2001: 174].

2.2. Твердые формы: сонет

Гораздо больший интерес Горбаневская проявляет к твердым формам. Например, в ее корпусе есть 24 сонета (считая дериваты), среди которых распространена

нестандартная для русских сонетов метрика. Горбаневская создает из сонета дериват двумя способами. Во-первых, в деривате сонета «Недоведомый...» одна из рифм превращается во внутреннюю:

Недове́домый,
я Твой веда́мый,
горе-бедами
ендова через край,
но на языке
запах медовый,
крошки хлеба на руке
и птичий грай.

Но за зорями
беззакония моя
кто же знает лучше Тебя?
Без надзора мы
сбросим кожу, как змея,
чтоб, себя истребя, спастись

На первый взгляд, в этом тексте 14 строк, при этом строки 11 и 14 не рифмуются ни с чем. Однако, в строке 14 есть целых два слова, рифмующихся со словом «Тебя», на которое оканчивается строка 11 — «себя» и «истребя». Это можно проанализировать двояко: во-первых, как перенос одной из рифм в схеме рифмовки внутрь строки, во-вторых, как добавление в сонет холостой строки, которая графически объединена с предыдущей, в то время как реальное деление на строки таково: «чтоб, себя истребя / спастись».

Кроме того, этот дериват сонета интересен схемой рифмовки: катрены написаны на четыре рифмы, однако нечетные строки рифмуются друг с другом внутри одного катрена, а четные — каждая с соответствующей ей по порядку из следующего катрена. Получившаяся схема *абав гбгв* осложняется спорадической разноударной рифмой между первой и второй строкой первого катрена: «недоведомый» ~ «ведомый».

Другой тип дериватов сонета у Горбаневской — «опрокинутый сонет», то есть такой, где катрены идут после терцетов [Гаспаров 2001: 228]. Так, в деривате сонета «Одолейте — как недолейте...» терцеты идут перед катренами, а не после них:

Одолейте — как недолейте,
как самый высокий на флейте,
уже и не слышный стон.
Посмейте, но не засмейте
рыдающим смехом до смерти,
которая есть сон,

которая попросту есть,
хоть этой смерти обличий
не вычислить, не перечесть —
оленьей, малинной, лисичьей

и человеческой, и
на зоне, в кругу семьи,
под кайфом, и под забором,
и там, где к ворону ворон.

При этом интересно, что если терцеты написаны на две рифмы, то катрены не только написаны на четыре рифмы, но и в последнем катрене строки рифмуются попарно, что воспринимается необычно, поскольку парная, а не перекрестная или охватная, рифма не характерна для французского сонета с терцетами на две рифмы, дериватом которого является стихотворение выше [Гаспаров 2001: 224]. Таким образом, количество рифмующих между собой строк постепенно уменьшается: сначала — шесть строк, потом — четыре, и, наконец, две.

В еще одном деривате сонета, «Быльем поросло и бурьяном...», терцеты оказываются расположены между двумя катренами:

Быльем поросло и бурьяном,
что было и буром сверлило,
бураном буравило рьяным
и ярой горелкой палило

сильнее ацетилена.
А ныне и пена незрима
на камне, забывшем прибой.
И сетью вчерашнего плена,
заброшенной мимо,
заросшей травой,

не выловишь блеска и плеска,
не вызовешь дрожи подвздохом,
не выковыряешь из теста
изюма, поросшего мохом.

Метрика сонетов у Горбаневской разнообразна. В то время как подавляющее большинство русских сонетов второй половины XX — начала XXI веков написаны ямбом, Горбаневская написала им только меньшую часть сонетов. Так, если всего в НКРЯ с 1950 года 681 сонет написан ямбом и только 61 — каким-либо еще метром, то у Горбаневской ямбом написаны только 7 из 24 сонетов. Благодаря такой метрике при чтении этих сонетов от читателей требуется усилие, чтобы распознать твердую форму. Так, два сонета написаны хореем, один — амфибрахием, один — анапестом (с одной строкой дольником), шесть — дольником, один — тактовиком.

Кроме того, один сонет написан гетерометрическим стихом, то есть в нем используются как двухсложные, так и трехсложные силлабо-тонические метры в примерно равном количестве и непредсказуемом порядке и нет строк со стопами разной длины [Плунгян 2005: 5]:

Пустота —
что прыжок с моста,
и пустот —
что пчелиных сот.
Сосчитай до ста,
до двухсот, трехсот,
зерна не оста —
вил на зерне осот.

Но о том зерне,
умершем в стерне,
что не погибнет,
знает лишь стерня,
к которой сорняк
в агонии выгнут.

Первые шесть строк этого стихотворения написаны хореем, однако если седьмую строку можно интерпретировать и как двустопный амфибрахий, и как трехстопный хорей с синкопой, то восьмая строка написана трехстопным ямбом и не может быть интерпретирована как хореическая. Девятая и десятая строка снова написаны хореем, одиннадцатая — дактилем, двенадцатая — снова хореем, а последние две — амфибрахием. Таким образом, в этом стихотворении сочетаются строки двух двухсложных и двух трехсложных метров.

Еще один сонет написан с использованием полиметрии — разные части одного текста написаны разными метрами [Гаспаров 2001: 137]. От гетерометрии полиметрия отличается тем, что части текста, метры которых различаются, длиннее, чем отдельные строки, и в каждой части, написанной новым метром, есть хотя бы одна строфа:

Многозеркальным письмом,
перемноженьем кружка и крючочка —
все то, что не было сном,
стало туманно, размыто, нечетко.

Будто бы ангельский сонм
учит сцепленье крючка и кружочка,
и на листе жестяном
крутится скалка, считалка, решетка.

Ножки-ручки — закорючки,
строчки точек — это тучки.
Вот и — посмотри —
вышел месяц из тумана,
словно в детстве, без обмана,
с ножиком внутри.

Здесь катрены написаны дактилем, где регулярно чередуются трехстопные и четырехстопные строки, а терцеты — хореем, где тоже регулярно чередуются две четырехстопные строки и одна трехстопная.

Для рифмовки в сонетах Горбаневская использует различные схемы. Рифмы катренов обычно не переходят в терцеты; только в сонете «Милый мост на милой реке...» первые две строки терцетов рифмуются на слог *-ке*, так же, как и все нечетные строки катренов. В таблице ниже можно увидеть, какие схемы рифмовки характерны для катренов и терцетов и как они соотносятся друг с другом.

Таблица 2

Катрены\терцеты	***ааб ввб***	***ааб вбв***	**другое**
перекрестная	7	2	2
охватная	3	1	1
другое	3	1	

Интересно, что если во французских сонетах, из которые в русские сонеты пришли описанные выше способы рифмовки катренов и терцетов, схема *абба абба ввг дгд* встречалась гораздо чаще, чем *абаб абаб ввг ддг* [Гаспаров 2001: 224], то в сонетах Горбаневской первый тип наиболее частотен, а второй встречается только один раз. В качестве контаминации этих двух типов встречается схема *абба абба ввг ддг*. Возможно, это связано с тем, что и охватная рифмовка, и рифмовка типа *ааб ввб* в русской поэзии часто встречаются самостоятельно, а схема типа *ааб вбв* за пределами сонетов редка. Так, по данным НКРЯ со второй половины XX века было создано 416 текстов со схемой рифмовки *ааб ввб*, и только 10 — со схемой рифмовки *ааб вбв*.

Сонет «А дело было в августе...» интересен тем, что в схему рифмовки его катренов включены холостые строки:

А дело было в августе,
с пяти сторон светало:
под «Ах, майн либер Августин» —
берлинские войска,

московские — под «Яблочко»,
венгерские — под Листа
(двенадцать лет назад у них
раздавлена столица).

А вот болгары — подо что?
Что им под ногу подошло?
«Прощание славянки»?
И шли полки за рядом ряд,
и просыпался Пражский Град,
во сне услышав танки.

В этом сонете в первом катрене между собой рифмуются только нечетные строки, а четные остаются холостыми, а во втором — только четные, а холостыми оказываются нечетные.

2.3. Твердые формы: восьмистишие

Характерная черта строфики Горбаневской — множество восьмистиший. Всего их в корпусе 264, причем 98 из них объединены в циклы, состоящие только из восьмистиший. Д. М. Давыдов отмечает, что «следует говорить о становлении восьмистишья в русской поэзии чуть ли не твердой формой» [Давыдов 2006], но, при всем интересе к семантике восьмистиший Горбаневской, мало говорит об их формальных особенностях.

Большинство из них — 187 состоят из двух четверостиший, кроме них есть 27 текстов из четырех двустиший, 28 текстов, состоящих из одной строфы в 8 строк, и 22 астрофических текста (они названы астрофическими либо потому, что рифма в них спорадическая, либо потому, что четверостишия в них сочетаются с двустишиями).

Метр восьмистиший гораздо более вариативен, чем метр сонетов: среди них встречаются тексты, написанные всеми силлабо-тоническими метрами, дольником, тактовиком, акцентным стихом, двухсложными и трехсложными метрами с переменной анакрусой, при этом чередование разных анакрус может быть как урегулированным, так и вольным; гетерометрией. Восьмистишие «Хорошо, я подчиняюсь...» написано верлибром, в восьмистишии «Незаметно перекреститься...» первое четверостишие написано дольником, в котором есть трехстопные и четырехстопные строки, а второе — шестистопным хореем. Интересен метр восьмистишия «Как молчаливы эти ивы, эти вербы...»: в нем сочетаются стопный логаэд — регулярное сочетание неоднородных стоп [Гаспаров 2001: 130] сочетается со строчным логаэдом — то есть регулярным чередованием неоднородных строк [Гаспаров 2001: 130].

Как молчаливы эти ивы, эти вербы,
хоть вдоль дорог и вширь полей гудит вихорь,
в нас еле живы еле внятные напевы,
плач предков, клекот журавлей, судьбы прихоть.

Как терпеливы эти руки в теле глины,
хоть полночь сжала горизонт серпом лунным,
забыть мотивы, не запеть все те же гимны,
«Крайобраз по...», и новый фронт открыт гуннам.

1974

Нечетные строки этого стихотворения написаны шестистопным ямбом, а четные — метром, который без изменения повторяется от строки к строке и не совпадает ни с одним из силлабо-тонических метров. Его схему можно описать так: 1*1*1*1*1*0*1, при этом * — это ударный слог, а цифра — количество безударных слогов между двумя ударными.

Разнообразны и схемы рифмовки восьмистиший. Д. М. Давыдов отмечает, что в конце XX века восьмистишия стали «в каком-то смысле дериватом сонета: терцеты, которые в сонете содержат синтез двух катренов, отображены, а синтез создается взаимодействием и внутренним диалогом, происходящим между двумя четверостишиями-катренами» [Давыдов 2019]. Поэтому интересно отметить, что у Горбаневской, которая много работала с обеими твердыми формами, схемы рифмовки катренов сонетов и восьмистиший устроены по-разному. Так, в восьмистишиях чаще всего — 161 раз — встречается перекрестная рифма, новая в каждом четверостишии. Выше мы видели, что в катренах сонетов перекрестная рифма тоже встречается чаще всего, однако обычно она общая на два катрена, а среди восьмистиший по такой схеме рифмуются только два текста. 33 раза рифма оказывается вольной, то есть текст можно разделить как минимум на два четверостишия, не объединенных общими рифменными цепями и рифмующихся по разным схемам, например, *абаб вггв* или *абаб вв гг*. По таким схемам катрены не рифмуются ни в одном сонете Горбаневской. В 25 восьмистишиях рифма парная, что тоже не встречается в катренах сонетов. В 28 текстах все восемь строк объединены в одну строфу, схемы рифмовки в таких случаях вариативны. Чаще всего — 6 раз — встречается схема *аааб вввб*, которая ни разу не встречается в катренах сонетов Горбаневской, однако напоминает самую частую схему рифмовки терцетов ее сонетов — *ааб ввб*.

Только в одном восьмистишии нет рифмы, оно же написано верлибром. Спорадическая рифма тоже встречается только три раза, три раза же встречается «четверная рифма», при которой строки каждого четверостишия рифмуются одинаково. Как монорим, то есть стихотворение, имеющее только одну рифму, можно рассмотреть текст «Козлища, овнища, агнища...», однако это требует некоторых оговорок. Сам текст можно увидеть ниже:

Ко́злища, о́внища, а́гнища,
огни́ща и костровища...
Нет, не диа́лог, но а́гон ища,
флагом маша́, по развалинам рыща,

по погорелым хранилищам,
не завалялась ли где праща,
по бывшим жилищам и присным приснилищам,
«слоги — долго — в горле — полоща».

С одной стороны, все рифмы этого текста оканчиваются на *-ща(м)*, что позволяет рассмотреть его как монорим, осложненный разноударными рифмами. Однако

в этом тексте также присутствуют элементы перекрестной рифмовки, поскольку ударный гласный у рифмующихся слов совпадает через строку, и практически всегда (кроме рифмы *агнища ~ агон ища*) совпадает количество слогов, отделяющее ударный слог от последнего слога рифмы.

2.4. Нарушения строфики

В 48 стихотворениях Горбаневской строфика нарушается тем или иным способом. Самый частый тип нарушения строфики — нарушение количества строк в строфе. В корпусе он встречается 16 раз, и во всех случаях это происходит в четверостишиях. Часто количество строк нарушается в последней строфе, и чаще всего вместо четверостишия с перекрестной рифмой *абаб* появляется пятистишие с затянутой рифмой *абааб*. Стихотворение «Кому-то подарила...» интересно тем, как в нем усложняется этот прием:

Кому-то подарила
исписанный листок,
дарила, говорила:
«Возьмите этих строк

попробовать образчик,
короткий, как рецепт,
хотя и тарахтящий,
как грузовой прицеп».

Дарила, говорила,
а думала свое:
«Вглядись в мои чернила,
в житье мое бытье,

в мой, прирученным волком,
зажатый в горле крик
и в мой ночным проселком
летящий грузовик.

Вглядись в мои ухабы,
в разъезженную твердь,
в разверзшиеся хляби,
в ночную круговерть

дорогой, без дороги
и посреди зимы,
и взгромоздясь на дроги,
и на аэродроме,
толкнувшись от земли...»

А думала свое:
«Мое житье-бытье
— одна строка, и кроме
нет ничего. Не дрогни,
вглядись в лицо ее».

В этом тексте, который длиннее подавляющего большинства текстов Горбаневской (что показано в разделе 2.1), семь строф. Первые пять — это четверостишия с перекрестной рифмой, предпоследнее — пятистишие с затянутой рифмовкой со схемой *абааб*, а последнее — тоже пятистишие с затянутой рифмовкой, но теперь ее схема — *аабба*. Такая схема не встречается в корпусе Горбаневской в качестве рифмовки пятистишия, нарушающего строфику стихотворения, состоящего из четверостиший, то есть в такой функции в тексте выше она уникальна. А значит, появление пятистишия со схемой *аабба* будет дальнейшим усложнением типа стихотворений с нарушенной строфикой, где в конце появляется только пятистишие со схемой *аабаб*.

Еще сложнее устроено нарушение строфики в тексте «Недостоверная весна...», который можно увидеть ниже:

Недостоверная весна,
четырехмерная темница,
сквозь кожу прорванного сна
на грудь просыплется землица,

на город высыплется мга,
сквозь сон удвоится денница,
в очах улягутся снега,
и леднику очаг приснится,

и подо льдом блеснет блесна,
подтает наледь на подушке,
и, разверзая ложесна,
ты раздерешь свои клетушки,

своей теснины берега,
своих созвездий постоянство,
солено-горькое пространство,
ободья погребной кадушки,
борта дощатого струга,

и, приподнявшись от подушки,
швырнешь булыжник, как гранату,
в четвертую координату,
в непогребенного врага

Первые три строфы текста — четверостишия с перекрестной рифмой. Однако затем идут девять строк, графически разделенных на пятистишие и четверостишие. Однако если посмотреть на схему рифмовки, то их можно разделить на три трехстишия. Схема их рифмовки выглядит так: *абб вав гга*. Таким образом, перед нами своеобразный дериват сонета, в котором катренов и терцетов не по два, как это обычно бывает, а по три, при этом общих рифм у разных катренов нет, но есть одна общая рифма у разных терцетов.

Кроме того, три раза нарушение количества строк в строфе возникает за счет появления холостой строки в конце или в середине стихотворения.

В 14 случаях нарушение строфики заключается в том, что в стихотворении в одной (реже — в двух) строках меняется метр. Обычно это — дольник среди силлабо-тонических метров, реже — тактовик вместо дольника или один силлабо-тонический метр вместо другого. В 7 случаях меняется клаузула, причем она всегда удлиняется на один слог: женская вместо мужской, дактилическая вместо женской, гипердактилическая вместо дактилической. В 6 случаях нарушается схема рифмовки, причем это всегда происходит в последней или предпоследней строфе. В 4 случаях в одной из строк нарушается стопность, а в стихотворении «Маковым цветом, лаковым...» нарушение количества строк (в последней строфе вместо шестистишия с рифмовкой *абабвв* появляется четверостишие с рифмовкой *абаб*) сочетается с переменой клаузулы: если почти во всем стихотворении клаузулы только дактилические, то в последнем четверостишии чередуются женская и мужская.

2.5. Особенности графической строфики

В большинстве случаев графическая строфика текстов Горбаневской не отличается от их фактической строфики, но в 200 случаях разбиение текста пробельными строками не совпадает со строфами, если не считать сонетов, где одна строфа разделена на несколько графических строф. Чаще всего — в 67 случаях — тексты, которые делятся на строфы, не разделяются пробельными строками. В 62 случаях графическая строфика вольная, в 55 случаях — текст графически делится на четверостишия, в остальных случаях — на графические строфы другой длины. Парцелляция (так в разметке НКРЯ называется разбиение строки на несколько графических строк) встречается крайне редко: она появляется только в трех текстах, причем в тексте «Там, наверху, — торжественно и чудно...» она возникает спорадически, а в тексте «Я знаю, зачем мне...» и одном из полиметрических фрагментов текста «И, наддав дыханья углю...» она возникает регулярно, графически разделяя каждую строку на две после второй стопы. В последних двух случаях слова, которые стоят на каждых двух соседних разделах внутри строки составляют внутренние рифмы. Дважды — в тексте «Прощай немытая несытая...» и в тексте «Тише, выше, ближе, круче...» длинные строфы (6 и 10 строк соответственно) делятся на две рифменные цепочки (в первом случае схема рифмовки — *абаб вв*, а во втором — *абаб вгвввг*), которые повторяются в каждом тексте по два раза, и эти цепочки внутри строфы разделены пробельными строками. Таким образом, графическая строфика этих текстов — регулярное чередование различных по объему графических строф.

3. Анализ метрики

3.1. Общая характеристика

3.1.1. Силлабо-тонические метры

В таблице ниже можно увидеть, какие метры встречаются в текстах Горбаневской и насколько их распространение совпадает с распространением этих метров среди текстов второй половины XX-го и начала XXI века по данным НКРЯ. Чаще всего — 216 раз — встречается ямб. В таблице ниже можно увидеть, как стопность ямба в ее текстах соотносится со стопностью ямба в текстах того же времени. Для Горбаневской характерна разностопность ямба, особенно — регулярное чередование стоп, которое встречается в текстах второй половины XX-го и начала XXI века довольно редко.

Таблица 3

стопность	всего в текстах Горбаневской	всего в НКРЯ с 1950 года
четырехстопный	35	2 701
пятистопный	35	2 078
трехстопный	31	1 895
шеститопный	3	53
двустопный	4	1 155
регулярное чередование стоп	67	1 090
вольный	43	2 165

Хорей встречается в текстах Горбаневской 137 раз, он — третий по частотности среди метров. Среди этих текстов три раза встретился пеон III — то есть такой тип хорея, при котором среди каждых двух стоп первая не несет ударения, а вторая — несет, благодаря чему образуются «двустопия» из четырех слогов, на третий из которых падает ударение [Гаспаров 2001: 101]. В таблице ниже мы видим, что для хорея менее, чем для ямба, характерна разностопность, но доминирование регулярного чередования стоп над вольным заметно сильнее, чем среди текстов, написанных ямбом.

Таблица 4

стопность	всего в текстах Горбаневской	всего в НКРЯ с 1950 года
четырехстопный	60	102
трехтопный	9	169
пятистопный	5	57
шеститопный	5	12
регулярное чередование стоп	35	471
вольный	15	1093

Трехсложные метры встречаются реже двухсложных, но для них характерны те же тенденции с поправкой на меньшее количество стоп в строке. Однако, встречаются и четырех- и пятистопные трехсложные метры, в целом редкие для поэтического корпуса.

Таблица 5

метр / стопность	всего в текстах Горбаневской	всего в НКРЯ с 1950 года
анапест	**61**	**5961**
двустопный	19	362
трехтопный	19	143
пятистопный	1	15
регулярное чередование стоп	16	506
вольный	6	2203
амфибрахий	**24**	**4626**
трехстопный	7	191
двустопный	5	168
четырехстопный	4	16
пятистопный	2	11
регулярное чередование стоп	5	487
вольный	1	1854
дактиль	**22**	**3706**
трехстопный	11	54
четырехстопный	4	15
двустопный	2	202
пятистопный	1	28
регулярное чередование стоп	3	336
вольный	1	1910

Различные комбинации силлабо-тонических метров встречаются реже, чем чистые силлабо-тонические метры. Чаще всего в стихотворении сочетаются только двухсложные метры (22 текста) или два или три трехсложных метра (21 текст). В таких случаях есть два типа комбинации: либо один метр преобладает, а другие встречаются один-два раза — при разметке поэтического корпуса НКРЯ это явление было названо «нарушение анакрусы», — либо разные метры встречаются в равном количестве — это явление было названо «переменная анакруса». Для текстов с переменной анакрусой мы рассматриваем только те, где чередование длин анакрусы вольное. Тексты, где длины анакрусы чередуются регулярно, будут описаны как подтип строчных логаэдов. Нарушение анакрусы встречается чаще, чем переменная: 28 раз против 15. Среди текстов с переменной анакрусой встречается текст, где в строке только одна стопа:

Чем кратче,
тем лутче,
как луч
из-за тучи
на миг
озарит
надир
и зенит.

Важно отметить, что здесь краткость строк мотивирована содержанием — похвалой мгновенным событиям.

Разные двухсложные и трехсложные метры сочетаются реже, чем метры с одинаковой длиной стопы — только 30 раз (здесь тоже не будут рассматриваться строчные логаэды, где чередование разных метров полностью регулярно). Такие тексты можно разделить на несколько типов: чаще всего — 18 раз — они написаны гетерометрическим стихом, то есть неурегулированным чередованием двухсложных и трехсложных метров. Пример сонета, написанного гетерометрией, можно увидеть в разделе 2.2. Только в тексте «Плоский лаваш...» встречаются все пять метров:

Плоский лаваш,	(дактиль)
бордовый «Жюльен».	(амфибрахий)
«Искренне ваш»,	(дактиль)
подписано «N».	(амфибрахий)
Угол письма	(дактиль)
свернут, как в зной	(дактиль)
свертывается	(хорей)
молоко за стеной.	(анапест)
Рубль или франк,	(дактиль)
цена одна.	(ямб)
«Ich bin krank».	(хорей)
«Я больна».	(хорей)
Стих или страх	(дактиль)
на скулы надет?	(амфибрахий)
Я есмь крах	(хорей)
твоих надежд.	(ямб)

Среди текстов, написанных гетерометрией, подавляющее большинство — 15 вольные разностопные, только 2 текста двустопные, а в тексте «Видно, пора...» количество стоп в строке регулярно чередуется по схеме 2+3+2+2.

Другой случай представляют тексты, большая часть которых написана одним силлабо-тоническим метром, а одна-две строки — силлабо-тоническим метром

с другой длиной стопы. Таких текстов семь, и их основным метром может быть любой метр, кроме анапеста.

Третий случай — тексты, где сочетаются два силлабо-тонических метра с разной длиной стопы. Таким текстов только пять, и среди них нет ни одного, где бы чередование этих метров было бы полностью вольным, их метрические схемы устроены более сложно: в строфе строки, которые могут быть написаны только одним метром, чередуются со строками, которые могут быть написаны разными метрами. Так, в тексте «Падут нечестивые в сети свои...» нечетные строки написаны амфибрахием, а четные — либо амфибрахием, либо ямбом; в тексте «А неплохо придумано: власть...» нечетные строки написаны анапестом, а четные — либо анапестом, либо хореем, в тексте «Пора остановиться...» строки, номер которых не кратен трем, могут быть написаны только ямбом, а строки, номер которых кратен трем, могут быть написаны либо ямбом, либо дактилем, в тексте «Стол, компьютер, стул, кровать...» нечетные строки могут быть написаны только хореем, а четные — либо хореем, либо анапестом, а в тексте «Остаться одною...» нечетные строки могут быть написаны только амфибрахием, а четные — либо ямбом, либо хореем. Таким образом, один из метров варьирующихся строк чаще всего совпадает с метром неварьирующихся строк. Можно сказать, что описанные выше тексты, имеют переходный статус между гетерометрией и строчным логаэдом.

Стихотворение «Стар и млад...» схоже с описанными выше, однако в нем чередуются анапест и дольник. Его строфы состоят из шести строк, а метры чередуются по схеме Анапест + Анапест + Дольник/Акцентный стих.

Строчных логаэдов, то есть текстов, где строки разных метров регулярно чередуются, в корпусе Горбаневской 17. Чаще всего в них чередуются два разных метра, только в тексте «Ты катись, колесо...» регулярно чередуются анапест, дактиль и ямб по схеме Ан+Ан+Д+Ан+Ан+Я. Если чередуются два метра, то чаще всего — в 13 случаях — один метр появляется во всех нечетных строках, в другой — во всех четных, но в тексте «Чем дальше — тем ближе...» метры чередуются по схеме Аф+Аф+Я+Я, в тексте «На мосту — с кем прощаться...» — по схеме Ан+Ан+Ан+Х, а тексте «Неузримый при свете и...» — по схеме Ан+Дк+Ан+Ан.

В 9 текстах наблюдается полиметрия: фрагменты текстов, в каждом из которых есть хотя бы одна полная строфа, написаны разными метрами. В 2 случаях разных полиметрических фрагментов только два, в 2 случаях — три, и в 2 случаях — четыре. Чаще всего — в 6 случаях — в одном стихотворении полиметрические фрагменты, написанные тоническими размерами — дольником и тактовиком — сочетаются с фрагментами, написанными силлабо-тоническими размерами или гетерометрией. Только в трех случаях все полиметрические фрагменты стихотворения написаны силлабо-тоническими размерами. При этом метры полиметрических фрагментов никогда не повторяются несколько раз как рефрены.

3.1.2. Тонические метры

Самый частый среди текстов Горбаневской тонический метр — дольник, им написано 177 текстов. При этом дольником мы считаем метр, при котором минимальное возможное количество безударных слогов между ударными — 0, а максимальное — 2. Междуиктовое расстояние, равное 0, встречается редко: только в 22 текстах. Такое междуиктовое расстояние практически всегда встречается только один раз в строке, только в тексте «Флейта в метро исполняет равелеподобное нечто...» в одной дольниковой строке дважды появляется междуиктовый интервал 0. Обычно строки с таким интервалом появляются от одного до трех раз в стихотворении. Текст «Вот она я...» интересен тем, что в нем наличие междуиктового интервала 0 в строке становится частью строфики: такой интервал разделяет предпоследний и последний слоги первой строки каждого четверостишия и не появляется ни в каких других местах:

Вот она я —	0*1***0***0
еду — поедем — поехали,	0*2*2*2
и в водопаде наяд	0*2*2*0
стайки заахали эхами.	0*2*2*2
Вот оно то,	0*1***0***0
к чему через рвы, ухабы	1*2*1*1
тащились плащи, манто,	1*2*1*0
хламиды, робы, рубахи.	1*1*2*1
И вот они мы в Нем,	1*2*0*0
неловкая в Слове пословица,	1*2*2*2
и в водопаде огнем	0*2*2*0
с разбегу вода остановится.	1*2*2*2

При таком описании дольника предложенное М. Л. Гаспаровым [Гаспаров 2001: 150] разделение русских дольников на «дольники на трехсложной основе», где между иктами может быть один или два слога и второе встречается чаще, и «дольники на двухсложной основе», где либо между иктами один слог появляется чаще, чем два, либо между иктами один или ноль слогов, — не описывает всех типов этого метра. Однако благодаря построчной разметке текстов поэтического корпуса мы можем увидеть, к каким силлабо-тоническим метрам относятся строки внутри дольников.

Таблица 6

строки каких метров встречаются в дольнике	сколько раз
только трехсложные	110
и трехсложные, и двусложные	48
только двусложные	19

В таблице ниже можно увидеть стопность дольников. В отличие от силлаботонических метров, вольное чередование стоп встречается в дольниках чаще регулярного.

Таблица 7

стопность	всего в текстах Горбаневской	всего в НКРЯ с 1950 года
трехстопный	77	360
четырехстопный	19	189
пятистопный	4	123
двустопный	2	510
регулярное чередование стоп	16	494
вольный	56	1801

Логаэдический дольник — то есть дольник, в котором чередование двусложных и односложных междуиктных интервалов урегулировано [Плунгян 2008: 1] встречается среди дольников Горбаневской очень редко: только 3 раза, что противоречит тенденции к урегулированию чередования стоп в дольниках, характерной для русской поэзии XX века [Плунгян 2008: 3].

Если определить тактовик как метр, в котором междуиктовый интервал может варьироваться от одного до трех слогов, то среди текстов Горбаневской 45 тактовиков. Однако 13 из этих текстов — пеонические дольники, то есть междуиктовый интервал в них может варьироваться от двух до трех слогов [Плунгян 2008: 1]. Текст «На меня или меня ты нашел...» является логаэдическим пеоническим дольником, то есть междуиктовые интервалы чередуются в нем регулярно [Плунгян 2008: 1], в данном случае — по схеме 2*3*2*0:

На меня или меня ты нашел,
ужли вправду я достойна твоих
умноженных, как великих княжон,
слов, ходящих на своих на двоих?

Отвечает мне нашедший меня:
«Если вправду я нашел на тебя,
значит, небо, эту ночь удлиня,
над тобою наклонилось любя,

значит, росчерк твой и вправду остер,
хоть затупленным пером и скрипя,
значит, утром кто-то сложит костер,
звонких строф, как тонких дров, нарубя».

Стопность «настоящих» тактовиков и пеонических дольников устроена различно. Подавляющее большинство — 13 — пеонических дольников имеют стопность 3,

и только в тексте «Спотыкается язык, спотыкается...» есть как трехстопные, так и четырехстопные строки:

Спотыкается язык, спотыкается,	2*3*2*2
и глазеет на заик, прямо карлица	2*3*2*2
с той картинки знаменитой Веласкеса,	2*3*2*2
и ласкает, неумытый, и ластится,	2*3*2*2
и рифмует сны со снами, бука или буквоед,	2*3*3*3*0
и младенца леденцами убаюкивает.	2*3*3*3

Сочетание редкого для автора метра и нарушения стопности может быть обусловлено содержанием текста: описанием создания стихов как трудного, плохо контролируемого процесса.

Стопность собственно тактовиков можно увидеть в таблице ниже. Интересно, что среди тактовиков не встречаются разностопные тексты с регулярным чередованием стоп. Кроме того, в вольных тактовиках количество стоп может варьироваться от 2 до 7 в одном тексте

Таблица 8

стопность	всего в текстах Горбаневской	всего в НКРЯ с 1950 года
трехстопный	9	134
четырехстопный	8	68
пятистопный	1	20
вольный	14	679

Акцентный стих — самый редкий тонический метр у Горбаневской, им написано только 6 текстов. Три из них — вольные разностопные, причем минимальная длина стопы — 3, а максимальная — 7. Акцентным стихом написаны один пятистопный и один четырехстопный текст, а в тексте «И когда ко мне подступила тьма...» стопы регулярно чередуются по схеме 4+4+4+3.

Еще реже — только 5 раз — встречается верлибр, причем один из этих верлибров — перевод текста Казимежа Вежинского «Урок разговорной речи». Стопность этого текста отличается от стопности оригинальных верлибров Горбаневской: если в оригинальных текстах длина строки варьируется либо от 1 до 6 стоп, либо от 2 до 6 стоп, то в «Уроке разговорной речи» присутствуют только двустопные и трехстопные строки.

Текст «Скоротаем время...» написан силлабическим размером — пятисложником, который мог появиться в стихах Горбаневской под влиянием польской силлабики:

Скоротаем время
до мартовских ид,
покуда не дремля
око ловит вид

нас — поющих, спящих,
курящих и пьющих, —
сколачивая ящик,
куда нам сыграть.

Уж отверста жила.
Смерть, где твое жало?
Кинжальная рана.
Палящая хладь.

3.2. Способы модификации метра: синкопы, сверхдлинные анакрусы

В текстах Горбаневской 49 раз встречаются синкопы: такие перебои ритма, при которых в одном икте находятся сверхсхемное ударение и пропуск ударного слога, причем слог со сверхсхемным и пропущенным ударением принадлежат одному слову. [Гаспаров 1971: 859]. М. Л. Гаспаров отмечает, что такая переакцентуация в классическом русском стихе невозможна. В общем по корпусу за наш период они встречаются довольно редко: 252 раза.

Синкопы встречаются во всех силлабо-тонических метрах, но чаще всего — в хорее. Кроме того, они два раза встречаются в дольнике.

Во-первых, синкопа появляется в тексте «Отпусти, Господи, душу грешную...», который можно увидеть ниже:

Отпусти, **Господи**, душу грешную,	2*2*2*2
не довольно ль на земли поваландалась?	2*3*2*2
Не премного ль по Покровскому-Стрешневу	2*3*2*2
или здесь по полям по лавандовым	2*2*2*2
потаскала за собою ноги бо́сые,	2*3*3*2
помавала, как крылом, по обочинам,	2*3*2*2
не пора ли поползти вверх по осыпи,	2*3*2*2
распростясь с оболочкой обесточенной?	2*2*3*2
Вверх по осыпи, где звездные россыпи	2*3*2*2
не туманятся, не гнутся, не ломаются.	2*3*3*2
Отпусти душу грешную, Господи,	2*2*2*2
не вели еще пуще намаяться.	2*2*2*2

Этот текст написан трехстопным пеоническим дольником с постоянной анакрусой в два слога, причем некоторые строки этого дольника соответствуют схеме анапеста. Синкопа появляется во втором икте первой строки — на слове «Господи». При анализе без синкопы эту строку пришлось бы описывать как написанную акцентным стихом, что создавало бы ненужный контраст с остальными строками, где длина иктов всегда варьируется от двух до трех.

Похожий случай — «ода 83-му автобусу», однако в этот раз синкопа возникает в тексте, написанном не пеоническим, а обычным дольником:

Даже в дождь, а тем более без,	2*2*2*0
словно бес под ребро мне метит,	2*2*1*1
словно с пасмурных ангел небес	2*2*2*0
провожает 83-й,	2*2*2*1
словно бессловесный ликбез	2*1*2*0
«б-а-ба», словно зэк на БАМе,	2*1*1*1
с сигаретою наперевес	2*2*2*0
бесконечно шуршу губами,	2*2*1*1
а мосты мне — наперерез,	2*4*0
а стихи — сочиняются сами.	2*2*2*1
О автобус, о автопегас,	2*2*2*0
это ж прямо хоть слезы из глаз!..	2*2*2*0
Видно, я оскудела слезами.	2*2*2*1

В этом дольнике с постоянной анакрусой в два слога синкопа возникает во втором икте четвертой строки, в слове «восемьдесят». При анализе этой строки без синкопы ее пришлось бы анализировать как написанную тактовиком, что, как и в случае предыдущего стихотворения, создавало бы слишком сильный контраст с остальными строками.

Оба стихотворения, где становится возможна синкопа в тоническом метре, имеют два важных общих свойства. Во-первых, у них постоянная анакруса, а во-вторых, междуиктовые границы в дольнике практически всегда, кроме одной строки во втором тексте, можно определить однозначно. Это делает их ритм более регулярным и позволяет опознать строку с синкопой именно так, а не как строку более свободного тонического метра.

Сверхдлинная анакруса, то есть анакруса длиной больше 2, встречается в текстах Горбаневской редко — 9 раз. В целом в корпусе во второй половине XX-го — начале XXI века она встречается очень редко: 36 раз. Она никогда не появляется в силлабо-тонических метрах, только в дольниках (3 раза), тактовиках (3 раза), верлибрах (2 раза) и акцентном стихе (1 раз). Один из этих текстов — перевод с польского «Урока разговорной речи», Вежинского, и то, как Горбаневская использует сверхдлинную анакрусу в нем, отличается от ее оригинальных текстов по нескольким параметрам. Во-первых, во всех оригинальных текстах Горбаневской сверхдлинная анакруса появляется один раз за текст. Во-вторых, анакрусы обычной длины в таких текстах практически всегда различаются по длине и чередуются вольно, кроме текста «Все еще с ума не сошла...», где анакруса длины

4 появляется среди анакрус длины два. Характерный пример такого текста — «Выходя из кафе»:

Бон-журне? Бон-чего? Или бон-	2*2*2*0
послеполуденного-отдыха-фавна.	3*3*2*1
Объясняюсь, как балабон,	2*1*2*0
с окружающей энтой фауной.	2*2*1*2
Лучше с флорою говорить,	2*4*0
с нею — «без слова сказаться»,	0*2*2*1
и касаться, и чуять, и зрить,	2*2*2*0
не открывая абзаца...	0*2*2*1

Иначе устроена сверхдлинная анакруса в начале «Урока разговорной речи»:

Не говори о поляках и евреях,
Это — минное поле.
Не говори о поляках и украинцах,
Это — минное поле.
Не говори о поляках и чехах,
Это — минное поле.
Не говори о поляках и литовцах,
Это — минное поле.

Мы видим, что анакруса длины 3 возникает не спорадически, а в каждой нечетной строке, являясь частью повторяющего начала строк. При этом в оригинале анакруса строк, начинающихся с «Nie mów», составляет один слог.

3.3. Цезурные эффекты: усечение, наращение, нарушение внутренней анакрусы

Цезурные наращения — это эффект, при котором после цезуры появляется несколько дополнительных слогов, цезурные усечения — отсутствие нескольких слогов после цезуры. Нарушения ударной константы — эффект, при котором после слова, на которое попадает цезура, меняется анакруса второго полустишия [Корчагин 2021: 502–503]. Рассмотрим стихотворение, где сочетаются все три эти цезурных эффекта:

Там, где пушкинская осень над тосканскими холмами,	Х4ж|Х4ж
там, где лавровая прозелень сквозь позолоту клена,	Х4д|Я3ж
теплый ветер октября, легкий парус корабля,	Х4м|Х4м
удивленна и доверчива перед ангелом Мадонна.	Х4д|Х4ж
Там, где стоптаны стопами изгнанничьими камни,	Х4ж|Я3ж
там, за гулом автострады, оправдание светает,	Х4ж|Х4ж
облака плывут на юг, в синем небе склянки бьют,	Х4м|Х4м
зорю бьют, опять из рук ветхий Данте выпадает.	Х4м|Х4ж

Некоторые из строк здесь написаны восьмистопным хореем без цезурных эффектов, однако в других после четвертой стопы ритм модифицируется: в некоторых случаях стопа состоит только из одного слога вместо двух, в других — после ударного слога следуют два безударных. В пятой строке после четырех иктов хорея появляется вместо ожидаемого ударного слога появляется безударный: внутренняя анакруса после цезуры вместо ожидаемой длины 0 имеет длину 1. Во второй строке нарушение ударной константы сочетается с цезурным наращением, благодаря чему метр строки отличается от восьмистопного хорея с цезурой после четвертой стопы только местом цезуры.

Тексты с цезурными усечениями встречаются в корпусе Горбаневской 16 раз, причем во всех текстах второй половины XX века и начала XXI-го этот цезурный эффект встречается редко: только 211 раз по данным НКРЯ. В таблице ниже можно увидеть, что вольный порядок цезурных усечений для Горбаневской более характерен, чем регулярный.

Таблица 9

Сколько раз появляются цезурные усечения	сколько стихотворений
только один раз	9
спорадически	4
в каждой строке	3

Цезурные усечения в текстах Горбаневской, как и во всех текстах второй половины XX-го — начала XXI века чаще встречаются в метрах, где первый слог икта — ударный, однако один раз они имеют место и в амфибрахии.

Таблица 10

метр	сколько раз цезурные усечения возникают в тексте Горбаневской	сколько раз цезурные усечения возникают в с 1950 года
хорей	6	86
ямб	0	29
дактиль	9	104
амфибрахий	1	37
анапест	0	19

Обычно усеченная стопа сокращается на один слог, но в тексте «Пропоешь, и припев повторишь, и примолкнешь...» стопа дактиля сокращается на два слога, а в тексте «Штойто, и Ктойто, и Либонибудь...» она может сокращаться как на один, так и на два.

Текстов с цезурными наращениями всего 14; в целом по корпусу они чаще встречаются во второй половине XX-го — начале XXI века: 505 раз. Для наращений, как и для усечений, спорадическое возникновение более характерно, чем регулярное.

Таблица 11

сколько раз появляются цезурные усечения	сколько стихотворений
спорадически	11
только один раз	2
в каждой строке	1

Если в целом в этот период цезурные наращения характерны для метров, где последний слог икта — ударный, то у Горбаневской такой тенденции нет: цезурные наращения ни разу не встречаются в ямбе, но возникают в хорее и дактиле.

Таблица 12

метр	сколько раз цезурные усечения возникают в тексте Горбаневской	сколько раз цезурные усечения возникают с 1950 года
хорей	5	86
ямб	0	200
дактиль	4	76
амфибрахий	0	82
анапест	5	233

Обычно стопа наращивается на один слог, но в двух стихотворениях — на два слога, а в одном стихотворении — то на один, то на два слога.

В пяти текстах встречаются как цезурные наращения, так и цезурные усечения. В случае, рассмотренном выше, после одной и той же стопы слог может как укорачиваться, так и удлиняться, однако есть и другой тип сочетания цезурных наращений и усечений. Так, в тексте «Чтой-то вы мне, листья, на ухо щебечете...» мы видим:

Чтой-то вы мне, листья, на ухо щебечете,	Х6д	0*1*1*1*1*1*1*2
еле слышно шепчете, щеку мне щекочете,	Х3д|Х3д	0*1*1*2|0*1*1*2
глухоты моей души этим не излечите,	Х4м|Х3д	0*1*1*1*0|0*1*1*2
не пролью напрасных слез, вспоминая ночи те —	Х4м|Х3д	0*1*1*1*0|0*1*1*2
те, которые, которых, за которыми	Х6д	0*1*1*1*1*1*1*2
— были, нету, не угнаться сломя голову,	Х6д	0*1*1*1*1*1*1*2
не доехать ни курьерскими, ни скорыми	Х6д	0*1*1*1*1*1*1*2
до росистого рассвета голоногого.	Х6д	0*1*1*1*1*1*1*2
На любовь заточенный нож держу за пазухой,	Х3д|Х3д	0*1*1*2|0*1*1*2
угрожаю дождику: «Дождик, перестань!»	Х3д|Х3м	0*1*1*2|0*1*1*0
Чтой-то вы мне, листья, нашептали на́ ухо,	Х6д	0*1*1*1*1*1*1*2
вшелестели под ребро, щекоча гортань...	Х4м|Х3м	0*1*1*1*0|0*1*1*0

В этом тексте в строках с цезурными эффектами после ударного слога третьего икта всегда два слога, однако в некоторых случаях на второй из этих слогов падает

ударение, что дает полустишию метр Х4м, а в некоторых — нет, и тогда у полустишия вид Х3д. Таким образом, мы наблюдаем нарушение внутренней ударной константы, а «цезурные усечения» в строках с первым полустишием Х4м можно описать как цезурные наращения со сверхсхемным ударением.

Нарушения внутренней анакрусы встречаются в текстах Горбаневской 5 раз при том, что в целом по корпусу для этого период такой цезурный эффект встречается только 39 раз. Каждый раз этот эффект появляется только в одной строке во всем стихотворении. Нарушение внутренней анакрусы встречается как в двухсложных (хорей, ямб), так и в трехсложных (дактиль, анапест) метрах, причем новая внутренняя анакруса всегда отличается от анакрусы первого полустишия на один слог.

4. Анализ рифмы

4.1. Общая характеристика

В таблице ниже представлены типы схем рифмовки в текстах Горбаневской. Можно заметить, что рифма есть практически во всех ее текстах. Для этих текстов характерны как вольная рифмовка, так и схемы рифмовки длиной более четырех строк, для многих из которых нет устоявшегося названия, а парная рифмовка менее характерна, чем в целом для текстов второй половины XX-го и начала XXI веков.

Таблица 13

типа рифмы	**сколько раз встречается в текстах Горбаневской**	**сколько раз встречается после 1950 года**
перекрестная	382	14 093
вольная	147	4 675
сложная (в разметке НКРЯ — схема рифмовки, для которой нет специального названия), в стихотворении схема повторяется 2 и более раз	108	1 864
схема *ааб ввб*	28	416
парная	57	2 231
охватная	17	538
скользящая (рифма со схемой *абв... абв...* [Гаспаров 2001: 196]	16	122
затянутая (в разметке НКРЯ — схема рифмовки, где в строфе длиннее 4 чередуются две рифмы)	16	348
отсутствует	10	2 616
четная	7	234
четверная	3	18

Монорим, то есть стихотворение, полностью написанное на одну рифму, встречается два раза (всего с 1950 года — 61 раз). Однако оба раза моноримы Горбаневской

осложнены тем, что в рифменной цели участвуют разноударные рифмы. Так, в стихотворении «Из Яна Забраны» мы видим:

От дневников до сонников
и заново до дневников.
Кандальный звон оков.
Не тронь, не сдвинь оков.

Все рифмы этого стихотворения заканчиваются на *-ов*, однако в последних трех строках этот слог ударный, а в первой — второй заударный.

Более сложный случай можно увидеть в тексте «Козлища, овнища, агнища», который мы уже приводили выше:

Ко́злища, о́внища, а́гнища,
огни́ща и костровища...
Нет, не диа́лог, но а́гон ища,
флагом маша́, по развалинам рыща,

по погорелым хранилищам,
не завалялась ли где праща,
по бывшим жилищам и присным приснилищам,
«слоги — долго — в горле — полоща».

Как мы уже говорили, все рифмы этого текста оканчиваются на *-ща(м)*, которое может быть как ударным, так и одним из заударных слогов. Однако слова, стоящие в рифменной позиции, распадаются на четыре пары по ударному гласному и наличию согласного после *-ща*, и эти пары рифмуются между собой по перекрестной схеме. Таким образом, рифма здесь может быть описана и как монорим, и как перекрестная.

В тексте «Где хвейной тенью лег...» рифма цепная, то есть рифмы, стоящие на определенной позиции в одной строке, регулярно появляются на другой позиции в следующей строке. В целом по корпусу за наш период такая схема рифмовки встречается только 17 раз. В данном случае окончание, на которое рифмуются четные строки предыдущего четверостишия, совпадает с тем, на которое рифмуются нечетные строки следующего четверостишия. Кроме того, четвертая строка предыдущего четверостишия всегда заканчивается на то же слово, что и первая строка следующего:

Где хвейной тенью лег
в еловые опилки
предсмертный фитилек
немеркнущей коптилки,

мерцающей коптилки
хлопчатая душа,
и синь на синей жилке
графит карандаша,

скачки карандаша
в линеванной тетради
считают чуть дыша
за шагом шаг к награде,

к мерцающей награде
в фанерных небесах
с лиловым христаради
на смолкнувших часах.

4.2. Особенности рифм: неточные рифмы, внутренняя рифма

В стихотворениях Горбаневской встречаются различные типы неточных рифм, в которых рифмующиеся слова различаются более сильно, чем если бы они различались только на опорный согласный.

Диссонанс, то есть рифма, при которой в паре рифмующихся слов различается опорный гласный, встречается в ее текстах 71 раз. Диссонансы в целом характерны для поэзии нашего периода (в НКРЯ в это время они встречаются 603 из 992 раз). В большинстве случаев — 44 раза — только одна пара строк рифмуется таким способом. 17 раз диссонанс возникает спорадически: то есть появляется в нескольких рифменных цепочках, однако какой-либо закономерности в том, когда он появляется, нет. В 10 случаях появление диссонанса в определенных местах строфы становится частью схемы рифмовки. Например, в тексте «И нырни, и восстань...» со схемой рифмовки *ааб ввб* с помощью диссонанса обязательно рифмуются третья и шестая строки каждой строфы:

И нырни, и восстань —
в полынью, в иордань —
только хлюп, только хрип, только всхлип.
Как дамасская сталь,
моя дальняя даль,
но полынью не пахнет мой хлеб.

Пахнет теплым жильем,
да горелым жнивьем,
да... — и этим, и этим, и тем.
Горе в море сольем,
белой солью совьем,
и подкрасим, и позолотим.

Эх, полынь-полынья,
полусон, полуявь,
полу-я, полу-кто-то... Но кто?
Полынья ты, полынь,
четвертуй, половинь,
чтоб ломоть задышал коло рта.

В тексте «Подыжжая подыжоры...», схема рифмовки которого — *абаб*, все рифмы — диссонансы, что больше не встречается у Горбаневской.

«Подыжжая подыжоры»,
он на небеса взглянул,
и остались в небе дыры,
словно капельки чернил,

словно легкие рисунки
на полях черновиков,
словно с горки скачут санки
навстречь будущим векам.

В поэзиях на европейских языках, в орфографии которых важную роль играет традиционный принцип, в первую очередь в английской, особый статус имеют «графические рифмы» («рифмы для глаза»), где написание рифмующихся стоп совпадает, но различается их произношение. В английской поэзии такие рифмы часто являются диссонансами. Однако для русского языка, принцип орфографии которого — фонематический, такие рифмы не характерны [Жирмунский 1923]. Однако среди диссонансов Горбаневской можно увидеть примеры графической рифмы: это диссонанс, где различающие ударные гласные — *е* и *ё*. Пример такой графической рифмы можно увидеть в тексте «В движеньи мельник жизнь живет...»:

В движеньи мельник жизнь **живет**,
в движеньи.
Навек затверженный **завет**,
священней

которого — да ничего! —
Путь Крестный —
и тот движенья торжество:
опасный
<...>

Составная рифма в текстах Горбаневской представлена 48 раз (всего за наш период — 812, однако в корпусе они не всегда отмечаются с одинаковой тщательностью), причем в 41 тексте такая рифма появляется только однажды, а 7 раз — несколько раз, но в таких случаях порядок появления рифм всегда случаен; в отличие от диссонансов, составные рифмы не могут быть частью схемы рифмовки. Интересно рассмотреть, какие слова чаще всего составляют составные рифмы. Так, чаще всего в цепочке слов, где есть составная рифма, одно слово рифмуется с двумя, второе из которых либо является клитикой, либо читается как клитика. Например, в тексте «И глянул окрест, и душа его...» есть рифма «душа его — нашаривал». Местоимение «его» не несет икта на безударном слоге и рифмуется со словом, где во втором заударном слоге произносится [ъ], и это показывает, что

в данном случае его надо читать как энклитику. Такие рифмы с клитизацией местоимений — самый распространенный тип неравносложных рифм: они встречаются 15 раз. В тексте «Я список кораблей...» можно увидеть более простой случай — рифму «сминали — вспоминал ли», где частица «ли», которая находится после ударного слога рифмы, сама по себе является клитикой. Неравносложные рифмы такого типа встречаются 9 раз. Еще один тип неравносложных рифм можно увидеть в тексте «Замолчи, говорю. За молчаньем...»:

За Шатурою чад и отчаяние,
и борта вездеходов причалены не
к берегам, только к стенкам костра.

В этом отрывке слово *отчаяние* рифмуется со словами *причалены не*, второе из которых обычно не имеет собственного ударения. Однако в отличие от *ли*, *не* — проклитика, но в данном тексте она читается как энклитика благодаря тому, что отделена анжамбеманом от своего хоста. Рифм такого типа, с энклитизацией проклитики, у Горбаневской 8, причем этой проклитикой кроме *не* могут быть союзы *и* и *а* и предлог *о*. В 6 случаях в неравносложной рифме как клитика читается имя существительное: например, в тексте «Шепот, лепет и т. п. ...» появляется рифма «колодезной — погоде зной». В 5 случаях в неравносложных рифмах одно слово рифмуется с двумя: полноударным существительным и проклитикой-предлогом.

В 6 случаях в неравносложной рифме одно слово рифмуется не с двумя, а с тремя словами. Например, в тексте «Из-за угла мешком...» появляется рифма *попритчилось ~ сотри с чела*. Однако в таким случаях в рифме, состоящей из трех слов, знаменательных слов не более двух. Только в 3 случаях в составной рифме два слова есть в обеих рифмующихся строках. Например, в тексте «Один прыжок — и за море...» возникает рифма «за́ море — глаза мои».

Неравносложная рифма появляется в 32 текстах Горбаневской (всего с 1950 года — 773 раза). Как и описанные выше типы неправильных рифм, чаще всего — 26 раз — она появляется в одном тексте только один раз. В 3 текстах она появляется несколько раз в случайных местах, но, в отличие от составных рифм, появление неравносложных рифм в 3 текстах становится частью схемы рифмовки, при перекрестной рифме, причем всегда в таких случаях она обязательна при рифмовке нечетных строк и отсутствует при рифмовке четных. Например, в тексте «Когда глаз на затылке...» мы видим:

Когда глаз на затылке,
а ухо во рту,
затворись и застынь
в глухоту, глухоту.

Когда в мыслях трещетка,
а мозги на мосту,
каждой мышцею щек
в немоту, немоту.

И летучего облака
не достает
зацепившийся обок
восковой самолет.

В этом тексте в первых двух четверостишиях первая строка с женской клаузулой рифмуется с третьей строкой с мужской клаузулой, а в последнем четверостишии первая строка с дактилической клаузулой рифмуется с третьей строкой с женской клаузулой. Таким образом, клаузула первой строки всегда длиннее клаузулы третьей. Во второй и четвертой строке всех строф клаузула мужская.

Разница между словами, которые рифмуются в неравносложных рифмах, всегда составляет один слог, однако в стихотворении «Но что же выше города...» есть цепь из трех рифм «пожара — ужалено — жаль», внутри которой строка с дактилической клаузулой рифмуется со строкой с мужской. В неравносложных рифмах могут рифмоваться строки с любой длиной клаузулы, от мужской до гипердактилической.

От неравносложной рифмы мы отделяем разноударную рифму, при которой рифмующиеся слова различаются не только количеством слогов после ударного слога, но и местом, на которое в цепи похожих звуков падает ударение. Например, в тексте «Мне не так уже стала нужна музыка» рифмуются слова «музыка — мужика»:

Мне не так уже стала нужна **музыка**
в чистом виде, но как вспоминание бывшей когда-то,
как за кривою околицей пьяная песнь **мужика,**
проводившего в армию любимого брата.

Разноударная рифма встречается только 9 раз, причем в 8 случаях она употребляется в тексте однократно. В целом во второй половине XX и начале XXI века разноударная рифма встречается очень редко: в НКРЯ — только 65 раз. Только в тексте «Ласки и благодати...» разноударная рифма становится частью схемы рифмовки:

Ласки и благодати,
милости и **любви**
некому кроме подати
Тебя Одного, **Господи.**
Редкие миги смиренья
и из-под снега в **стихи**
собранные коренья
прими от меня, **Господи**.

В этом тексте в четных строках обеих строф есть рифма на *-и*, однако во второй строке каждой строфы этот гласный оказывается ударным, а в четвертой строке каждой строфы — во втором заударном слоге.

В тексте «Жаворонки прилетели...» встречается панторифма — рифма, при который целая строка рифмуется с целой строкой. В НКРЯ это — один из только двух текстов, где встречается панторифма, а второй был написан в 1916 году.

Жаворонки прилетели,
жаворонки.
Травы старые в постели
ржавы, ломки.

Травы старые подстилкой
новой травке,
как песчаник палестинский
нашей Пасхе.

Еще один эффект в зоне рифмовки, возникающий в текстах Горбаневской — нарушение ударной константы. В русских метрах в последней стопе ударение обязательно, и его пропуск встречается редко [Гаспаров 2001: 71]. У Горбаневской это происходит в 22 текстах. От неравносложной рифмы нарушение ударной константы отличается тем, что слогов в строке с нарушением и без нарушения ударной константы одинаковое количество. По данным НКРЯ Горбаневская — одна из немногих, кто таким способом модифицирует метрику стихотворения, кроме нее из представленных в НКРЯ авторов нарушение ударной константы допускают Валерий Перелешин, Корней Чуковский и Сергей Городецкий. Чаще всего — 18 раз — ударная константа нарушается один раз за текст, два раза — несколько раз за текст в случайных местах, и два раза нарушение ударной константы становится частью схемы рифмовки. Так, в тексте «двойное восьмистишие» мы видим:

Донкихотская страна
не родная сторона,
хоть и не чужая.
Ходят волны-**буруны**
на четыре **стороны**,
подмывают **валуны**,
где гнездились **во́роны,**
воронят рожая.

Кто на ослике верхом?
Кто спевает петухом
в свете дня жестоком?
Веют ветры-**тайфуны**
на четыре **стороны**,
крошат в крошку **валуны**,
где сходились **форумы**
Запада с Востоком.

Слово «стороны» каждый читатель волен произносить с ударением на первом или последнем слоге (но тогда желательно оба раза одинаково).

Этот текст написан четырехстопным хореем и рифмуется по схеме *ааб ввввб*. В первой и второй строке клаузула всегда мужская, в третьей и восьмой клаузула женская. В строках с четвертой по седьмую клауза устроена сложнее: в четвертой и седьмой она мужская, в восьмой — дактилическая благодаря тому, что последняя стопа оказывается безударной, а в пятой — может быть интерпретирована и как мужская, и как дактилическая.

Чаще всего — 13 раз — ударная константа нарушается в хорее, 7 раз — в ямбе. В трехсложном размере она нарушается только один раз: в тексте «Зашкаливает...» она нарушается в амфибрахии. Текст «Уж во что ты эти ночи ни ряди...» написан дольником, однако в нем ударная константа нарушается. Рассмотрим, почему это оказалось возможным:

Уж во что ты эти **ночи ни ряди**,	0*1*1*1*1*1*0
хоть Палладой, хоть бы этой... Артемидой —	0*1*1*1*1*1*1
умираем не по **очереди**,	0*1*1*1*2*0
а когда кому прописано планидой.	0*1*1*1*1*1*1
А кому и как — не при на рожон	0*1*1*1*2*0
дознаваться, где планида достала...	0*1*1*1*2*1
Кто во сне, а кто под вострым ножом	0*1*1*1*2*0
под восторженные вздохи медсостава.	0*1*1*1*1*1*1
Кто во сне, а кто во снах наяву,	0*1*1*1*2*0
как вайнах, узревши гребень Кавказа,	0*1*1*1*2*1
как поэт, спеша сквозь курву-Москву,	0*1*1*1*2*0
не спужавшийся ни чоха, ни сглаза.	0*1*1*1*2*1

Строки в этом тексте делятся на два типа: написанные шестистопным хореем и логаэдическим дольником со схемой 0*1*1*1*2*0; чередуются эти строки в случайном порядке. В нем перекрестная рифмовка и клаузулы чередуются по схеме мужская-женская, нарушает эту схему только третья строка, где из-за нарушения ударной константы дактилическая клаузула оказалась на месте мужской. Таким образом, близость к логаэдическому дольнику и строгая схема чередования клаузул позволили нарушить ударную константу в тоническом метре.

Чаще всего — 16 раз — при нарушении ударной константы дактилическая клаузула появляется вместо мужской. Четыре раза на месте мужской клаузулы оказывается гипердактилическая, и только два раза гипердактилическая клаузула оказывается на месте женской.

До сих пор мы рассматривали особенности тех рифм, которые находятся на концах строк. Однако в текстах Горбаневской редко — 9 раз — возникает внутренняя рифма. По всему НКРЯ за наш период внутренняя рифма тоже встречается довольно редко: 184 раза. Чаще всего — 7 раз — возникает на протяжении всего стихотворения и расположена по определенной схеме, но 2 раза она появляется в тексте только один раз. Чаще всего — 7 раз — середины соседних

строк попарно рифмуются. Например, в тексте «Кровью, почвой, временем и местом...» мы видим:

Кровью, **почвой,** временем и местом,
листиком, **почкой**, корнем, лепестком **—**
братьям-**сестрам,** женихам-невестам,
под надзором **острым** и невесть о ком.

«Идут эшелоны». **Идут.** «Без тебя. Доколе?»
На коий **редут?** На поле жатвы **—** на кое?
И коей **рукой** махаться, махать, креститься?
И, в общем, **накой** жнивью хворостеть, колоситься?

Жнивушка, нивушка моя золотая,
как и я, **проклюнулась** на исходе мая,
как и я, **проклюкалась** на исходе серпня,
как и я, **осунулась** под уколом шершня.

Первое четверостишие здесь написано четырехстопным тактовиком, и рифма появляется после второго икта, второе — пятистопным дольником, и рифма появляется либо после второго, либо после третьего икта, а третье — четырехстопным акцентным стихом, и рифма снова (кроме первой строки) появляется после второго икта.

Другой тип внутренней рифмы, при котором слово, находящееся в середине строки, рифмуется со словом, находящимся в конце той же самой строки, встречается 3 раза. Так, в тексте «Как бы змея спираль вия...» мы видим:

Как бы **змея** спираль **вия**,
но и с разбегу
ищу ли **я** второе **«я»,**
второе эго?

Родит земля читателя?
Врача скорее.
Грех замоля, предстану ль я
пред галереей

чудесных **рож**, где каждый **схож**
со мной хоть чутку,
хорош, **нестар,** как **санитар,**
что вопреки рассудку

бросает **ключ,** как солнце **луч**
кидает в море...
Могуч **прилив**, все **высветлив —**
и страх, и горе.

Во всех случаях, которые мы рассматривали, в каждой строке была только одна внутренняя рифма. Однако в 2 случаях в стихотворении спорадически возникают пары строк, в каждой из которых по два слова рифмуются с двумя словами из соседней строки. Такие рифмы можно увидеть в третьем четверостишии текста «Флейта в метро исполняет равелеподобное нечто»:

Флейта в **метро** исполняет равелеподобное нечто,
не **Болеро**, но берущее за душу тоже.
Утро набито **битком**, как вагон второго класса,
отзвуком битв ночных, перекисшим запахом кваса.

Нищий слепой и **слепой** настоятель почтенного причта,
сбившись с **толпой**, воздыхают оба «О Боже!»
Выдав **плевком** билет, в падучей забилась касса,
сдачу **кулаком** выбивает борец угнетенного класса.

Все ж на ***челе*** найди **различенье** того, что непрочно и прочно,
как на ***челне*** **развлеченье** оплескивать жаркую кожу.
Не ***говори*** **красно**, не говори прекрасно,
но ***сотвори***, вжавшись в **окно**, крест возле рта троекратно.

Те типы неправильных рифм, которые мы описаны выше, во внутренних рифмах не встречаются. Однако в этом стихотворение есть исключение: разноударная рифма «битком-отзвуком»

5. Заключение

В нашей статье мы описали разнообразие метрики Горбаневской. Чаще всего ее стихи короткие. Однако характерная их особенность — строфы, длина которых больше четырех. Такие строфы не очень часто встречаются среди поэзии второй половины XX-го — начала XXI века. Горбаневская много работает с двумя твердыми формами: сонетом и восьмистишием. При написании сонетов она пользуется не только характерным для русской традиции ямбом, но разными силлаботоническими и тоническими метрами, а также гетерометрией. При создании восьмистиший она часто пользуется нестандартными сложными схемами рифмовки. Несмотря на то, что Д. М. Давыдов описывал восьмистишия Горбаневской как дериват сонета, где терцеты отброшены и оставлены только катрены, сходства в строении катренов сонетов Горбаневский и ее восьмистиший практически нет.

В метрическом репертуаре Горбаневской распространены силлабо-тонические метры, особенно двухсложные, и дольники, однако она редко использует логаэды, что противоречит тенденции к логаэдизации дольника, характерной для второй половины XX века. Чем более свободен тонический метр, тем реже он встречается у Горбаневской: если тактовики относительно распространены, то акцентных стихов у нее практически нет. Крайне редко она пишет верлибры. Горбаневская активно пользуется разностопными метрами, причем для силлабо-тонических метров регулярная разностопность более характерна, чем вольная, а для тонических —

вольная более характерна, чем регулярная. Чем реже у Горбаневской встречается тот или иной метр, тем ярче в нем выражена эта тенденция. Однако в целом для текстов нашего периода вольная стопность более характерна, чем регулярная, вне зависимости от метра.

Горбаневская часто сочетает в одном тексте несколько силлабо-тонических метров — как используя гетерометрию, так и чередуя их по определенным закономерностям, но классическая полиметрия для ее текстов не характерна. Также у нее встречаются редкие способы модификации метра: синкопы и сверхдлинные анакрусы. При этом синкопы оказываются возможны не только в силлабо-тонических метрах, но и в дольнике.

Горбаневская использует различные цезурные эффекты: наращения, усечения и очень редкие нарушения внутренней анакрусы. Цезурные наращения и усечения чаще всего возникают в стихотворениях спорадически. При этом в поэтическом корпусе прослеживается общая тенденция: цезурные усечения чаще возникают в метрах, где ударный слог икта — первый, а цезурные наращения — в метрах, где ударный слог икта — второй. Однако в текстах Горбаневской такая тенденция сохраняется только для усечений, но не для наращений.

Подавляющее большинство стихов Горбаневской рифмованы, а ее схемы рифмовки разнообразны. Самая частотная — перекрестная, но она активно пользуется и более длинными схемами, среди которых довольно часто встречаются схемы *ааб ввб* и *абааб*. Она активно пользуется неточными рифмами: диссонансами, неравносложными рифмами, причем иногда появление неточной рифмы определенного типа на определенном месте становится частью схемы рифмовки. В ее текстах также возникают очень редкие типы рифм — разноударная и панторифма. Кроме того, рифмы в ее текстах могут быть составными, чаще всего — одно слово рифмуется с двумя, причем второе, оказываясь после ударного слога, полностью клитизируется. Горбаневская — одна из немногих представленных в НКРЯ поэтов второй половины XX-го — начала XXI века, в текстах которой встречается нарушение ударной константы.

Литература

Гаспаров М. Л. Синкопа // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1962–1978. Т. 6: Присказка — «Советская Россия», 1971. С. 859.

Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед, 2001.

Давыдов Д. М. Глубокое Дыхание // Н. Горбаневская. Чайная Роза. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

Давыдов Д. М. Лев Оборин. Будьте первыми, кому это понравится: Книга восьмистиший // Интерпоэзия. 2019.

Жирмунский В. М. Рифма, ее история и теория. Петроград: Academia, 1923.

Корчагин К. М. Русский стих: цезура. СПб.: Алетейя, 2021.

Плунгян В. А. К эволюции русской метрики: Немонотонная силлабо-тоника // Язык. Личность. Текст: сб. ст. к 70-летию Т. М. Николаевой. М.: ЯСК, 2005. С. 857–869.

Плунгян В. А. Об одном «незамеченном» типе русского стиха: логаэдический пеонический дольник // Динамические модели: Слово. Предложение. Текст. Сб. ст. в честь Е. В. Падучевой. М.: ЯСК, 2008. С. 646–663.

Смит Дж. Стихосложение русской эмигрантской поэзии 1971–1980 // Дж. Смит. Взгляд извне: Статьи о русской поэзии и поэтике / Пер. с англ. М.: ЯСК, 2002. С. 237–250.

Утгоф Г. Синтактические исследования. Tartu: University of Tartu Press, 2015.

L. A. Barkova
HSE University
(Russia, Moscow)
lovechan@yandex.ru

FEATURES OF METRICS IN POEMS OF N. E. GORBANEVSKAYA

This article analyzes stanzaic, metric, and rhyming structure in N. E. Gorbanevskaya's poems, and shows their specific features by comparing them with other poems, written in the second half of the 20th century and in the beginning of the 21st century. The source of the present study is the data from the Poetic sub-corpus of Russian National Corpus. There are many phenomena, which are widespread in Gorbanevskaya's poems, but rare in other poems written at the same time: wide range of meters in sonnets; several accentual-syllabic meters in one poem; modifications of meters by means of caesura; rare types of rhymes; etc. Studying prosody in Gorbanevskaya's poems enriches our knowledge of how may the regular verse in Russian poetry of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century be arranged.

Key words: prosody, Russian verse, N. E. Gorbanevskaya, Russian National Corpus, contemporary poetry

Acknowledgements

The research has been supported by the Higher School of Economics basic research Program in 2022.

References

Davydov D. M. [Deep breath]. N. Gorbanevskaya. Chainaya Roza [Chine rose]. Moscow, 2006. (In Russ.)

Davydov D. M. [On Lev Oborin's book]. *Interpoezia*. 2019. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Syncope]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Short literary encyclopedia]. Moscow, 1971, p. 859. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Russkiy stikh nachala XX veka v kommentariyakh* [Russian verse of the beginning of the 20th century in commentaries]. Moscow, 2001. (In Russ.)

Korchagin K. M. *Russkiy stikh: tsezura* [Russian verse: Caesura]. St. Petersburg, 2021.

Plungyan V. A. [On one non-recognized kind of Russian verse] // *Dinamicheskie modeli*: *Slovo. Predlozhenie. Tekst* [Dynamic models: Word. Phrase. Text] Moscow, 2008, pp. 646–663. (In Russ.)

Plungyan V. A. [To Russian metrics evolution: non-monotonous accentual syllabics]. *Yazyk. Lichnost'. Tekst* [Language. Personality. Text]. Moscow, 2005, pp. 857–869. (In Russ.)

Smith J. [Metrical repertoire of Russian *émigre* poetry, 1941–1970]. *Vzglyad izvne: Stat'i o russkoy poezii i poetike* [View from the outside: works on Russian poetry and poetics] Moscow, 1985/2002a, pp. 219–236. (In Russ.)

Utgof G. *Sintakticheskie issledovaniya* [Syntactic studies]. Tartu, 2015. (In Russ.)

Zhirmunskii V. M. *Rifma, ee istoriya i teoriya* [Rhyme, its history and theory]. Petrograd, 1923. (In Russ.)

DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.6

Е. М. Брейдо
BE-Tech, Inc.
(Нью-Йорк)
genebreydo@yahoo.com

СТРОГИЙ ТОНИЧЕСКИЙ СТИХ АЛЕКСЕЯ ПАРЩИКОВА

Статья посвящена описанию строгого тонического стиха (СТС) одного из самых ярких современных поэтов — Алексея Парщикова. СТС — несиллабо-тонический размер, открытый с помощью Интервальной модели метрики. По уровню расшатанности он следует сразу за тактовиком. Для анализа были отобраны три наиболее важных поэмы и ряд стихотворений, написанных на протяжении всей жизни автора. Обследование тонического стиха Парщикова показало, что большая его часть написана СТС. Строгий тонический стих Парщикова основан на ритме трехсложника. Тонический стих возникает как своего рода нарушение этого базового ритма, наращение, а иногда редукция силлабо-тонического междуиктового интервала. Наряду со строгим тоническим стихом разобраны маргинальные и промежуточные формы и свободный стих: показано, чем они отличаются от СТС и друг от друга. Исходя из проведенного анализа можно утверждать, что отличительным свойством верлибра является отсутствие ритмической соотносимости строк, т.е. вертикальной составляющей метра. В то же время строку верлибра нет нужды делить на метрические или междударные интервалы, поскольку в свободном стихе не существует единицы меньшей, чем строка. Тонический стих Парщикова впервые стал предметом детального стиховедческого разбора. Его структура и метрические особенности, выявленные в данной работе, интересны как с точки зрения классификации русской тоники, так и сами по себе — как исследование творчества одного из выдающихся поэтов конца прошлого — начала нынешнего века.

Ключевые слова: стих, метрика, ритмика, акцентный стих, тонический стих, верлибр, свободный стих, стиховедение, русская поэзия, метареализм, метафорический реализм, Парщиков

Введение

Сегодня уже можно с уверенностью сказать, что тонический стих не является «областью ритма, а не метра» [Жирмунский 1925: 184–185]. Метрические закономерности выявлены почти во всех видах тонического стиха. Но описа-

на несиллабо-тоническая метрика гораздо хуже, чем силлабо-тоника. Поэтому добавление каждого нового автора расширяет и уточняет общую картину. Тем более настолько самобытного и метрически разнообразного, как Алексей Парщиков. Несмотря на популярность, даже культовость самого поэта (см. например, [Кутик 2013], [Фанайлова 2018]), тонический стих Парщикова, насколько нам известно, до сих пор не становился предметом детального стиховедческого анализа. Между тем целый ряд свойств и особенностей делают его весьма интересным предметом исследования. К ним, в частности, относятся бросающаяся в глаза силлабо-тоническая основа и ограниченный диапазон ударений, другими словами, умеренная гаспаровская «расшатанность».

В только что опубликованной статье [Брейдо 2021] нами была рассмотрена Интервальная модель русской метрики (ИМ) и открытый с ее помощью строгий тонический стих (СТС)[1]. Задачей статьи было доказать факт существования СТС и показать его распространенность в русской поэзии XX века. Там было разобрано и одно стихотворение Алексея Парщикова (АП). При ближайшем рассмотрении большая часть тоники АП оказывается написанной строгим тоническим стихом. Целью данной работы является его подробное параметрическое описание, что можно считать прямым продолжением статьи [Брейдо 2021].

Материал

Для работы были отобраны три больших поэмы АП, в частности, одна из важнейших в его творчестве, «Я жил на поле Полтавской битвы», и ряд стихотворений, написанных в разные годы на протяжении всей жизни. Все тексты берутся по Национальному корпусу русского языка (НКРЯ[2]). Они охватывают период с 1984-го по 2008 год, то есть с первой публикации (поэма «Новогодние строчки») до конца жизни. Поэмы рассматриваются по главам, каждая глава как отдельный текст. Естественно, в расчет принимаются только главы, написанные тоникой. Всего было исследовано 760 строк тонического стиха, из них 559 строк СТС (1,2,3,4), 116 строк, определенных нами как промежуточные и маргинальные формы, и 85 строк верлибра.

Здесь уместно задать вопрос: а какая выборка из корпуса тонического стиха достаточна, чтобы считаться представительной? Первый ответ, который приходит в голову: просто использовать весь корпус. Ответ верный, но поскольку на данный момент у нас нет достаточно удобных инструментов для разметки текстов и последующего подсчета данных, разумно все же поставить вопрос о выборке, меньшей, чем корпус, но тем не менее надежной с точки зрения полученных результатов. С другой стороны, если мы просто берем все имеющиеся тексты, то вопрос полноты, достаточности этих текстов или извлечений из них для вынесе-

[1] ИМ также рассматривалась в статьях [Брейдо 1996] и [Брейдо 1996а].

[2] Описание поэтического корпуса в рамках НКРЯ, структура, перспективы использования, принципы разметки текста и т. д. см. в [Гришина 2009], о репрезентативности поэзии XX века в поэтическом корпусе НКРЯ и его использовании см. [Корчагин 2015] и [Корчагин 2019].

ния каких-то лингвистических суждений не встает вовсе. Но с исследовательской, «корпусной» точки зрения интересен и сам вопрос, и ответ на него. Причем понятно, что то и другое лежит внутри самих текстов и не имеет отношения к статистике.

Итак, зададимся вопросом: каковы критерии для создания надежной выборки? Ответ на самом деле очень простой. Выборка должна быть насыщенной [Glaser 1967], то есть добавление новых текстов не должно порождать никаких «сюрпризов». Добиться этого практически можно с помощью соблюдения двух правил:

1) Должны исследоваться все существенные для метрики автора вещи, написанные данным размером;
2) В выборке должны быть представлены тексты за все время творчества или за все годы, когда автор пользовался исследуемым размером.

В математических терминах эти два правила можно назвать соответственно необходимым и достаточным условием. Именно в главных[3] вещах формируются большинство ключевых точек метрического репертуара — таким способом соблюдается необходимое условие. Следование же хронологии позволяет не пропустить каких-то важных изменений — это условие достаточности. В данном случае соблюдены оба правила.

Строгий тонический стих типа (1,2,3,4)

Разберем метрические особенности строгого тонического стиха АП, его иктовую структуру, а также анакрусы и клаузулы. Начнем с метрики. Как уже упоминалось, для анализа были выбраны тонические главы трех больших поэм: «Новогодние строчки», «Я жил на поле Полтавской битвы» и «Дирижабли», а также три стихотворения. Каждая глава рассматривалась как отдельный текст, поскольку они достаточно велики и написаны разными размерами. Тексты состоят из силлаботоники, дольников, тактовиков, строк собственно СТС, а также акцентных строк с нулевым интервалом, пятью и шестью интервалами (рассматриваем их отдельно) и односложных строк. Строк с интервалами больше шести у АП не встречается. Все эти параметры отражены в Таблице I, также в нее входит порядковый номер текста, название, год написания и число строк в отрывке или стихотворении[4]. Всего 15 текстов: 559 строк.

[3] Мы, естественно, имеем в виду тексты, главные с метрической точки зрения, не претендуя на оценку творчества.

[4] Другие таблицы в статье имеют сходную структуру, поэтому описывать каждую из них отдельно нет смысла.

Таблица I. Метрика

№	Название	Год написания	Число строк	С-Т	Дк	Тк	СТС	Акц(0)	Акц(5)	Акц(6)	Одно-сложные строки
1	Новогодние строчки 1	1984	14	1[5]	3		8		2		
2	Новогодние строчки 2	1984	18	2[6]	2	2	9	2	1		
3	Новогодние строчки 4	1984	80	39[7]	10	5	21	1	4		
4	Новогодние строчки 5	1984	5				4		1		
5	Шахматисты	1986	37	8[8]	6	5	10	2	2	2	2
6	Я жил на поле Полтавской битвы. Вступление.	1986	32	5[9]	6	6	8	5	2		
7	Я жил на поле Полтавской битвы 1.2	1986	34	1[10]	3	12	9	2	5	2	
8	Я жил на поле Полтавской битвы 1.4	1986	36	2[11]	3	8	14	4	5		
9	Я жил на поле Полтавской битвы 2.3	1986	42	14[12]	2	5	11	5	4	1	
10	Я жил на поле Полтавской битвы 2.4	1986	96	12[13]	5	19	40	6	9	4	1
11	Я жил на поле Полтавской битвы 2.7	1986	38	14[14]	4	4	9	2	5		
12	Рюмку с красным вином	1991	24	2[15]	4	3	9	2	4		
13	Румфиус	2001	23	3[16]	2	3	11	1	1	2	
14	Дирижабли 4	2004	28	4[17]	2	3	14	3	2		
15	Дирижабли 5	2004	52	8[18]	4	3	25	6	5	1	

[5] Дактиль (Д).

[6] Две строки анапеста (Ан).

[7] Только трехсложники.

[8] 4 двусложника и 4 трехсложника.

[9] 3 строки анапеста и одна дактиля.

[10] Анапест.

[11] 2 строки анапеста.

[12] Трехсложники: Ан (10 строк) и Д (4 строки).

[13] Анапесты (5) и дактили (7).

[14] Д, амфибрахий (Амф), Ан, один с анакрусой в 3 слога.

[15] Ан и Ямб.

[16] Одна строка Амф и две Д.

[17] 2 Ан и 2 Амф.

[18] 7 Ан и 1 Д.

Бросается в глаза гораздо большее, чем у рассмотренных прежде Маяковского, Холина, Бродского и Рейна, число силлабо-тонических строк (115 строк — 20.6%) [Брейдо 2021]. Их количество уступает только строкам СТС (202 строки — 36.1%). Причем это преимущественно трехсложники, двусложников всего несколько (см. сноски к Таблице I). Больше всего анапеста, другие размеры встречаются реже, при этом дактиль чаще амфибрахия. Следом за силлабо-тоническими строками идут тактовиковые (78 строк — 14%), дольниковые (56 строк — 10%), акцентные с пятью интервалами (52 строки — 9.3%), с нулевыми интервалами (41 строка — 7.3%) и шестинтервальные (12 строк — 2.2%). Односложные строки единичны (3 строки — 0.5%). Все это отражено в Таблице II и еще более отчетливо видно на диаграмме (Рис. 1).

Таблица II. Суммарные данные по метрике

Общее число строк	С-Т	Дк	Тк	СТС	Акц(0)	Акц(5)	Акц(6)	Строка-слог
559	115	56	78	202	41	52	12	3
%	20.6	10	14	36.1	7.3	9.3	2.2	0.5

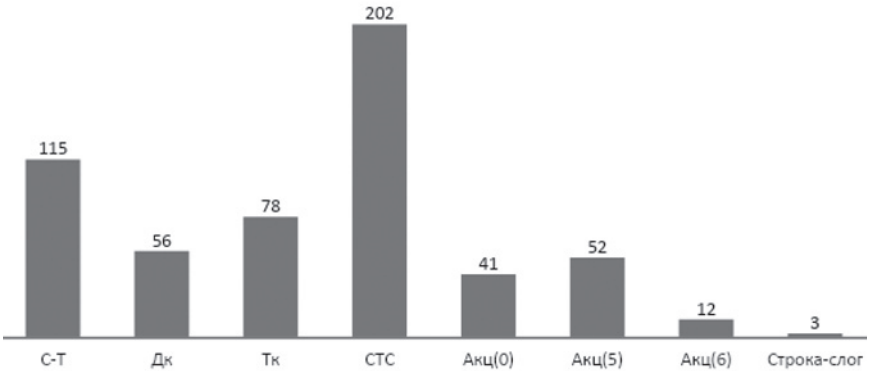

Рис. 1. Метрические формы

По структуре СТС Парщикова больше всего напоминает стих Холина (см. Таблицу III и диаграмму (Рис. 2)[19]).

Таблица III. Суммарные данные по метрике Холина

Общеечисло строк	С-Т	Дк	Тк	СТС	Акц(0)	Акц(5+)	Односложные строки
203	41	30	33	78	13	5	3
%	20.2	14.8	16.2	38.4	6.4	2.5	1.5

[19] Данные приводятся по [Брейдо 2021: 120].

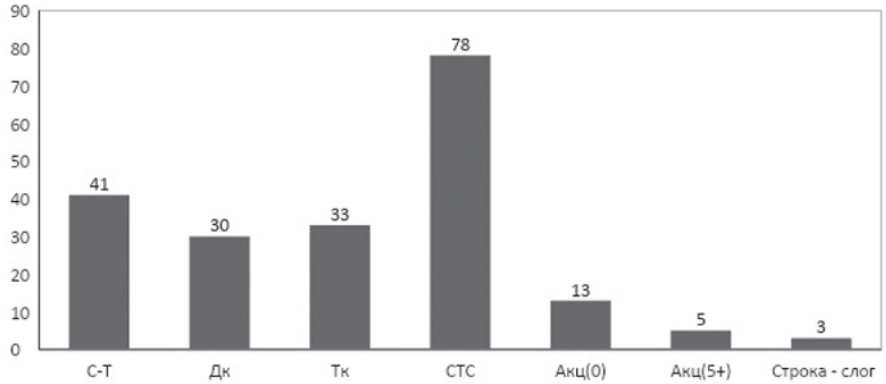

Рис. 2. Метрика СТС И. Холина

Здесь тоже много силлабо-тонических строк и по количеству они следуют сразу за СТС, также есть односложные строки (и их так же мало как у АП), правда, мы не разделяли у Холина строки с пятью и более интервалами, поскольку в отличие от АП, даже суммарно их здесь меньше, чем строк с нулевыми интервалами. Но следом за С-Т, также как у Парщикова, идет тактовик и потом с очень небольшой разницей дольник (у АП она больше). Структуры стиха совпадают не полностью, но все же достаточны похожи, во всяком случае больше, чем любые другие из рассмотренных нами.

Перейдем к иктам. В Таблице IV приведены данные по иктам для каждого стихотворения, а в Таблице V суммарные данные.

Таблица IV. Икты

№	Название	Число строк	1 икт	2 икта	3 икта	4 икта	5 иктов	6 иктов	7 иктов	8 иктов	9 иктов	10 иктов
1	Новогодние строчки 1	14			1		1	5	4	3		
2	Новогодние строчки 2	18			1		3	3	5	6		
3	Новогодние строчки 4	80				2	7	33	30	8		
4	Новогодние строчки 5	5						4		1		
5	Шахматисты	37	2	7	15	10	3					
6	Я жил на поле Полтавской битвы. Вступление.	32					1	19	12			
7	Я жил на поле Полтавской битвы 1.2	34				11	18	5				
8	Я жил на поле Полтавской битвы 1.4	36				2	2	15	10	5	2	
9	Я жил на поле Полтавской битвы 2.3	42						9	18	11	3	1

Окончание таблицы IV

№	Название	Число строк	1 икт	2 икта	3 икта	4 икта	5 иктов	6 иктов	7 иктов	8 иктов	9 иктов	10 иктов
10	Я жил на поле Полтавской битвы 2.4	96	1	2			2	18	27	40	6	
11	Я жил на поле Полтавской битвы 2.7	38				2	9	21	6			
12	Рюмку с красным вином	24			2	9	10	3				
13	Румфиус	23			2	1	4	4	6	3	2	1
14	Дирижабли 4	28			2	4	9	7	6			
15	Дирижабли 5	52					11	18	16	5	2	

Таблица V. Суммарные данные по иктам

Икты	Число строк	%
1	3	0.5
2	9	1.6
3	23	4.1
4	41	7.3
5	80	14.3
6	164	29.4
7	140	25
8	82	14.7
9	15	2.7
10	2	0.4

По обеим таблицам видно, что в стихе Парщикова нет строгой иктовой структуры, но есть преобладающее число иктов. Его стих, в основном, 6-ти — 7-иктный. Строк каждого вида 29.4% и 25% соответственно, в абсолютных числах 164 и 140. Ближайшее к ним количество 5-ти и 8-иктных строк почти в 2 раза меньше (14.3% и 14.7%, в абсолютных числах 80 и 82 строки). Если смотреть по отдельным стихотворениям, картина немного размывается, но 6-ти — 7-иктность преобладает. «Шахматисты» можно считать 3–4-иктным стихотворением, максимальное число иктов там 5, это очень короткий для Парщикова размер, главы 1.2 и 2.4 из поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы» соответственно преимущественно 4–5-ти и 7–8-иктные, зато «Новогодние строчки 4», главы «Вступление» и 1.4 из поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы», «Дирижабли 5» 6–7-иктные. В любом случае в каждом тексте есть 2 преобладающих икта. Точно так же СТС Маяковского 3-х — 4-иктный, а СТС Бродского и Рейна — 5-ти — 6-иктный. То есть преобладание 2-х иктов на данный момент является общим свойством строгого тонического стиха.

В отличие от рассмотренных до сих пор типов СТС стих Парщикова очень длинный. Он может достигать 10 иктов. Данные наглядно представлены на диаграмме — Рис. 3.

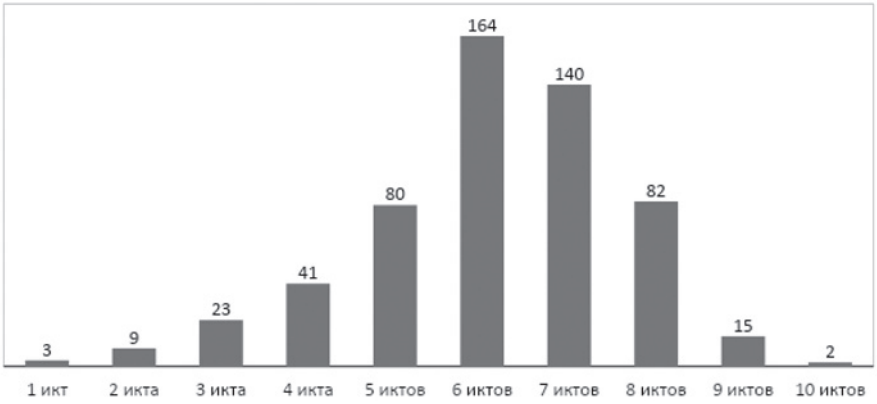

Рис. 3. Икты

Для полноты картины рассмотрим анакрусы и клаузулы. Анакрусы и суммарные данные по ним представлены в Таблицах VI и VII. Преобладают нулевые анакрусы, следом за ними с небольшим отрывом идут двусложные и односложные (40%, 30% и 22.5% соответственно, в абсолютных числах 223, 169 и 126 строк). Доля трехсложных анакрус очень мала (7% — 38 строк), а четырехсложные единичны (0.5% — 3 строки). То есть, по сути, анакрусы в СТС Парщикова не отличаются от анакрус, обычных для трехсложников. Длинные анакрусы, которые могли бы восприниматься как пропуски схемного ударения, у него редки. Данные, помимо указанных выше таблиц, наглядно представлены на Рис. 4.

Таблица VI. Анакрусы

№	Название	Число строк	0	1	2	3	4
1	Новогодние строчки 1	14	4	6	3	1	
2	Новогодние строчки 2	18	6	3	7	2	
3	Новогодние строчки 4	80	29	19	23	9	
4	Новогодние строчки 5	5	1	3	1		
5	Шахматисты	37	12	18	7		
6	Я жил на поле Полтавской битвы. Вступление.	32	14	4	12	2	
7	Я жил на поле Полтавской битвы 1.2	34	9	11	12	1	1
8	Я жил на поле Полтавской битвы 1.4	36	19	5	6	6	
9	Я жил на поле Полтавской битвы 2.3	42	13	11	14	3	1
10	Я жил на поле Полтавской битвы 2.4	96	55	18	19	4	

Окончание таблицы VI

№	Название	Число строк	0	1	2	3	4
11	Я жил на поле Полтавской битвы 2.7	38	25	3	6	4	
12	Рюмку с красным вином	24	6	9	6	3	
13	Румфиус	23	5	4	13		1
14	Дирижабли 4	28	8	7	12	1	
15	Дирижабли 5	52	17	5	28	2	

Таблица VII. Суммарные данные по анакрусам

Тип анакрусы	Число строк	%
Нулевая	223	40
Односложная	126	22.5
Двусложная	169	30
Трехсложная	38	7
Четырехсложная	3	0.5

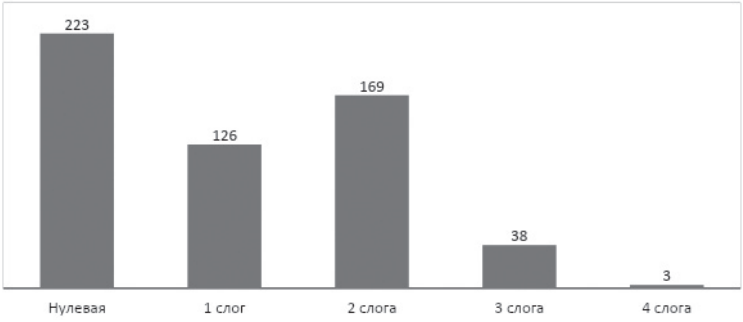

Рис. 4. Анакрусы

Среди клаузул преобладают женские (55.6% — 311 строк), чуть меньше мужских (39.2% — 219 строк), дактилических очень мало (4.7% — 26 строк), а гипердактилических три (0.5%). Данные приведены в Таблицах VIII и IX, а также на диаграмме (Рис. 5). Картина отличается от анакрус: женских больше, чем мужских, двусложных мало, трехсложная одна, а четырехсложных нет вовсе (ср. с Таблицей VI и Рис. 3). Распределение окончаний напоминает позднего Маяковского, у которого «женских и мужских окончаний приблизительно поровну, а “длинные” находятся у них на подсобном положении» [Гаспаров 1974]. Таково же оно и в классической русской силлабо-тонике.

Таблица VIII. Клаузулы

№	Название	Число строк	М[20]	Ж	Д	Г
1	Новогодние строчки 1	14		4	10	
2	Новогодние строчки 2	18	12	6		
3	Новогодние строчки 4	80	29	49	2	
4	Новогодние строчки 5	5	1	4		
5	Шахматисты	37	19	17	1	
6	Я жил на поле Полтавской битвы. Вступление	32	15	17		
7	Я жил на поле Полтавской битвы 1.2	34	13	21		
8	Я жил на поле Полтавской битвы 1.4	36	10	25	1	
9	Я жил на поле Полтавской битвы 2.3	42	10	31	1	
10	Я жил на поле Полтавской битвы 2.4	96	30	64	2	
11	Я жил на поле Полтавской битвы 2.7	38	18	16	2	2
12	Рюмку с красным вином	24	23	1		
13	Румфиус	23	11	11	1	
14	Дирижабли 4	28	3	22	2	1
15	Дирижабли 5	52	25	23	4	

Таблица IX. Суммарные данные по клаузулам

Тип клаузулы	Число строк	%
Мужская	219	39.2
Женская	311	55.6
Дактилическая	26	4.7
Гипердактилическая	3	0.5

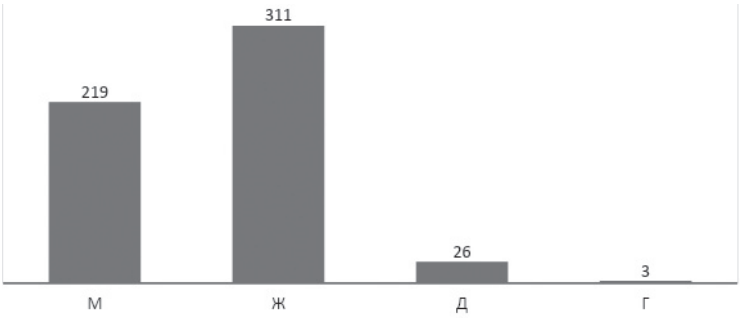

Рис. 5. Клаузулы

[20] По столбцам слева направо: М — мужская клаузула, Ж — женская, Д — дактилическая, Г — гипердактилическая.

В качестве примера СТС приведем первую часть поэмы «Новогодние строчки». Эти 14 строк — вполне типичный для Парщикова строгий тонический стих.

НОВОГОДНИЕ СТРОЧКИ

1.

Я, снегурочка и петух на цепочке — такая бригада —	.1.4.1.3.2.1
за малую плату обходим народы по ободку разомкнутого / циферблата,	1.2.2.2.4.1.5.1
лодка-сегмент отплывает и больше не держит округу. / К Новому Году	.2.2.2.2.2.1.2.1
часы выходят из корпуса, виясь горошком по небосводу.	1.1.2.3.1.4.1
Мне щеки грызет борода на клею, ты устала, / убит петух ковылять,	1.2.2.2.2.2.1.2.
весь как растрепанная колода, из которой тянут / пикового короля,	.2.4.3.1.2.4.
нам отворяют, в спину подталкивают детей, — / кто пришел, отгадайте!	3.1.2.4.2.2.1
Шампанское шелестит на столах тополиной / мерцающей благодатью.	1.4.2.2.2.4.1
Кто пришел, кто шагнул на застывший шар, / ничего не создав, не переиначив?	2.2.2.1.2.2.4.1
Мы меняем дары на три бутерброда горячих.	2.2.1.2.2.1
Мешок на полу, как поваленный бюст, похожий / на петуха, на тебя, на меня,	1.2.2.2.1.4.2.2.
мешок шевелится и хочет отгадчика лик перенять.	1.2.2.2.2.2.
Дети стоят, их лица напряжены, / их уши в очечных дужках.	.2.1.4.1.2.1.1
Из мешка вываливаются игрушки.	2.1.5.1

Как видно из разметки справа, здесь 8 строк СТС, 3 строки дольника, 2 строки акцентного стиха с 5 интервалами и одна строка амфибрахия. Стих достаточно длинный и разноиктный — разброс от 3-х — до 8 иктов, правда, нет 4-иктных строк. Это вполне типично для Парщикова, но предпочтение отдается 6–7-ми иктам — такова длина 9 строк из 14: 6-иктных — 5, а 7-иктных — 4. Остальных меньше: 3–8-иктных и по одной 5- и 3-иктных. Причем расположены они в совершенно не случайном порядке. В соответствии с расшатанностью размера нет и жесткого соблюдения длины строк, но есть баланс. Число иктов флуктуирует: вначале нарастает — 6,7,8, потом уменьшается — 6,8,7, ненадолго фиксируется — две 6-иктных строки в середине текста, дальше чуть вверх — 7, вниз — 5, снова вверх — 8, опять вниз — 6, потом, как обычно, вверх — 7, и резко завершается единственной 3-иктной строкой. Каждый раз после увеличения или сокращения строка возвращается как бы к срединному положению — 6-иктности, а в середине текста это положение закрепляется двумя 6-икными строками подряд как своего рода вертикальной цезурой. Таким образом создается и поддерживается ритмическое ожидание — не строки определенной длины или жесткой комбинации числа стоп в разных строках, как в силлабо-тонике, а небольшого изменения, не очень точного, но обязательного. Это вполне соответствует такому же увеличению или изменению горизонтальных междуиктовых интервалов. Горизонтальная и вертикальная составляющие размера находятся здесь в подвижном гармоническом равновесии. Тем самым создается другой, чем в силлабо-тонике, тип размера. Также следует обратить внимание на количество силлабо-тонических интервалов во всех строках. Собственно силлабо-тоническая строка здесь одна, а трехсложных интервалов очень много. Об этом пойдет речь впереди. Что касается анакрус и клаузул,

то они ничем не выделяются. Только одна анакруса трехсложная, остальные мужские, женские и дактилические как в трехсложниках. Клаузулы же только мужские и женские.

Маргинальная форма: СТС5

В Интервальной модели строгий тонический стих был определен как четырехинтервальный. Он считался как бы последним в линейке русских стихотворных размеров, хотя число интервалов, естественно, ограничено только поэтической практикой. Однако у Парщикова обнаружился текст, написанный пятиинтервальной тоникой. Это глава 2.1 из поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы». Назовем этот размер СТС5 (1,2,3,4,5).

Метрически СТС5 состоит из силлабо-тоники, дольников, тактовиков, строк СТС(1,2,3,4) и собственно СТС5, а также акцентных строк с нулевыми интервалами. Это видно из Таблицы X. Здесь нет ни односложных стихов, ни строк с интервалами 6 и более. Структура стиха отличается от обычного СТС Парщикова в первую очередь тем, что силлабо-тонических строк здесь больше, чем любых других (42.9% — 18 строк). Причем это только трехсложники. Двусложников, как мы уже видели, у АП почти нет. Строк СТС5 существенно меньше, чем силлаботоники (21.4% — 9 строк), следом идет СТС (12% — 5 строк), дальше дольники и тактовики, их поровну (7.1% — по 3 строки), и акцентный стих с нулевыми интервалами (9.5% — 4 строки). Все эти данные приведены в Таблице X. Также их можно видеть на диаграмме (Рис. 5).

Таблица X. Метрика СТС5 (1,2,3,4,5)

Название	Год написания	Число строк	С-Т	Дк	Тк	СТС	СТС 5	Акц(0)
Я жил на поле Полтавской битвы 2.1	1986	42	18[21]	3	3	5	9	4
%			42.9	7.1	7.1	12	21.4	9.5

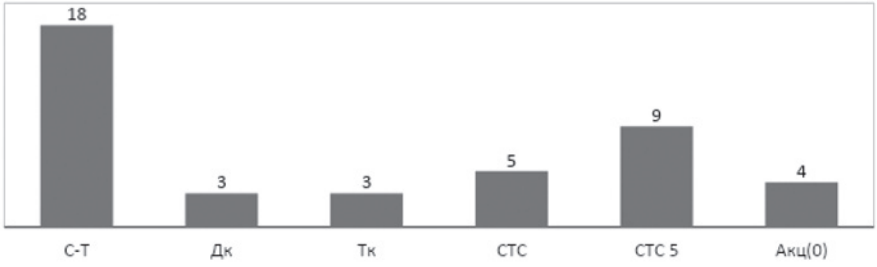

Рис. 5. Метрика СТС5

[21] Трехсложники — Амф, Ан, несколько строк с большой анакрусой (3 и 4 слога).

Перейдем к иктовой структуре СТС5. Она отражена в Таблице XI и на диаграмме (Рис. 6).

Таблица XI. Икты в СТС5

Название	Число строк	5 иктов	6 иктов	7 иктов	8 иктов	9 иктов
Я жил на поле Полтавской битвы 2.1	42	1	13	20	5	3
%		2.4	31	47.6	12	7

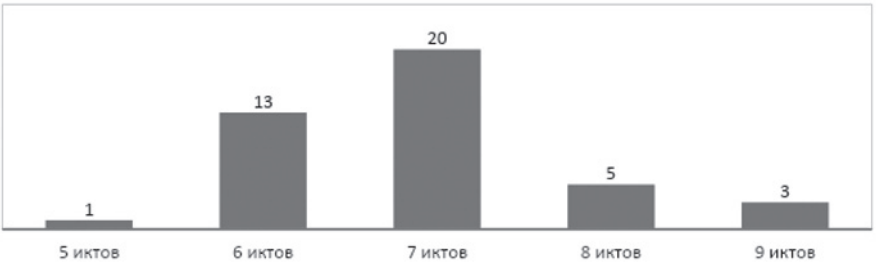

Рис. 6. Икты в СТС5

Как видно из таблицы, в СТС5 отсутствуют строки меньше 5 иктов, также нет сверхдлинных 10-иктных строк. Стих, в основном, 7-ми (47.6%) и 6-иктный (31%), несколько меньше 8-ми и 9-иктных строк (12% и 7% соответственно), 5-иктная строка всего одна (2.4%). Как и в остальном строгом тоническом стихе преимущественное положение двух иктов здесь выдерживается.

Приведем пример пятиинтервального строгого тонического стиха.

Ты, начавший еще при Петре, муравей, через поле твое странствие длится! .1.5.2.2.3.2.1
В гуще боя я б мог продержаться не долее вечности, заголяемой блицем, .1.2.2.2.2.4.2.1
в гуще боя я на раскладушке лежал бы в наушниках музыки мира под абрикосой, .1.5.2.2.2.2.4.1
перепрячет ли время меня? Переправа. Наушники — мостик над Ворсклой. 2.2.2.2.2.2.2.1

Как видим, здесь две строки пятиинтервальной тоники, одна строка СТС и один амфибрахий. По структуре он такой же, как и обычный СТС, только с преимуществом 5-интервальных строк[22]. Это типичные для Парщикова длинные строки, даже длиннее обычного — две 7-иктных строки и две 8-иктных, что несколько отличается от рассмотренного распределения иктов. Однако, от небольшого отрывка нельзя требовать той же иктовой структуры, что и от целого. Впрочем, два типа ведущих иктов видны и здесь. Возможно, интервал в пять слогов изначально

[22] При разметке двойственные слова атонируются, в основном, по правилам, разработанным В. М. Жирмунским [Жирмунский 1925: 91–107] для силлабо-тоники, правда, с некоторой коррекцией, учитывая больший размах интервалов в тоническом стихе. Также просто заметим здесь для памяти, что первоначально распределение слов на три класса: ударные, безударные и двойственные, было сделано еще Д. П. Самсоновым [Самсонов 1817].

появился как пропуск ударения на икте в силлабо-тонической строке — ввиду обилия трехсложников это предположение кажется небезосновательным, а дальше строка стала ритмически меняться, и он стал уже самостоятельным междуиктовым интервалом. Хотя с уверенностью сказать этого нельзя. Но поскольку пять слогов слишком много для регулярного междуиктового интервала, маловероятно, чтобы этот размер стал популярен. Мы привели его скорее для демонстрации разнообразия тонических метрических форм в творчестве Парщикова.

Промежуточные формы и свободный стих

Не весь тонический стих АП удовлетворяет критериям строгой тоники. Рассмотрим два типа стиха, каждый из которых выходит за ее пределы, а потом сравним их. Примером тоники первого типа будут служить три главы поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы» и маленькое стихотворение «Матвею» 2008 года. Метрическая структура текстов приведена в Таблице XII. Из таблицы видно, что в каждом из этих текстов не хватает строк какого-то одного типа, чтобы счесть его «чистым» тоническим размером. В то же время строк СТС больше, чем следующих по расшатанности строк с нулевыми и пятисложными интервалами[23], и не меньше, чем строк дольника и тактовика. Суммарно процент СТС и тактовика одинаков (18.9%, то есть почти 19%), акцентного стиха с нулевыми интервалами существенно меньше (6.8%), а с пятисложными еще меньше (5.4%). Дольника тоже немного (9.5%). Как обычно у Парщикова, много силлабо-тоники (40.5%). Ее доля превышает процент тонических строк любого вида. То же самое мы видели и в СТС5. Результаты приведены в Таблице XIII и на диаграмме (Рис. 7). Наши примеры выглядят как бы «недотягивающими» до строгого тонического стиха, они более расшатаны, чем позволяет СТС. Поэтому будем считать их промежуточными формами (ПФ). Разбор промежуточных форм важен, так как необходимо понимать, чем ПФ отличается от завершенной формы стиха. Кроме того, на них просто редко задерживается внимание исследователей.

Таблица XII. Промежуточные формы

№	Название	Год написания	Число строк	С-Т	Дк	Тк	СТС	Акц(0)	Акц(5)
1	Я жил на поле Полтавской битвы 1.1	1986	24	11	2	5	3	1	2
2	Я жил на поле Полтавской битвы 2.2	1986	4	2			1	1	
3	Я жил на поле Полтавской битвы 2.5	1986	42	17	5	8	8	2	2
4	Матвею	2008	4			1	2	1	

[23] В маленькой главке 2.2 по одной четырехударной строке и строке с нулевым интервалом, но поскольку строк всего 4, это не меняет общей картины.

Таблица XIII. Суммарные данные по Промежуточным формам

Общее число строк	С-Т	Дк	Тк	СТС	Акц(0)	Акц(5)
74	30	7	14	14	5	4
%	40.5	9.5	18.9	18.9	6.8	5.4

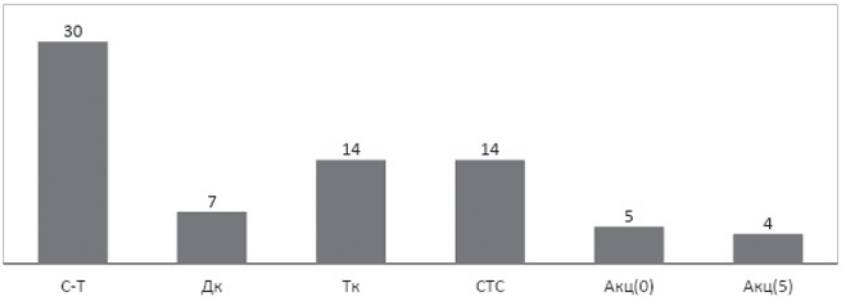

Рис. 7

Рассмотрим ударения в промежуточных формах. В отличие от метрических и ритмических форм, структура ударений тут не отличается от строгого тонического стиха (см. Таблицу XIV). Ввиду близости к СТС продолжим привычно называть эти ударения иктами, хотя это и не совсем правильно. Однако здесь нет отчетливой границы, а устанавливать ее произвольно не хочется. Везде преобладают 2 икта, причем, кроме двух 4-строчных текстов, это обычные у АП шестой и седьмой икты. Результаты приведены в Таблице XV и на Рис. 8. Процент 6-ти и 7-иктных строк 36.5% и 29.7% соответственно, а следующих за ними 4-иктных только 12.2%. Трех- и восьмииктных 8.1% и 4%. Отчетливая иктовая структура показывает, что это именно промежуточные формы, а не верлибр. Сформированное и вполне оправдывающееся ритмическое ожидание определенной длины строки (небольшие флуктуации этому не мешают) — безусловная зависимость, в свободном стихе невозможная.

Таблица XIV. Икты в Промежуточных формах

№	Название	Число строк	3 икта	4 икта	5 иктов	6 иктов	7 иктов	8 иктов
1	Я жил на поле Полтавской битвы 1.1	24	1		2	11	10	
2	Я жил на поле Полтавской битвы 2.2	4					2	2
3	Я жил на поле Полтавской битвы 2.5	42	2	8	5	16	10	1
4	Матвею	4	3	1				

Таблица XV. Суммарные данные по иктам в Промежуточных формах

Число строк	3 икта	4 икта	5 иктов	6 иктов	7 иктов	8 иктов
74	6	9	7	27	22	3
%	8.1	12.2	9.5	36.5	29.7	4

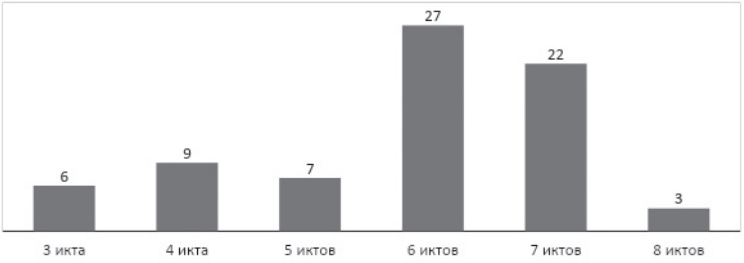

Рис. 8

Завершая разговор о промежуточных формах, обратим внимание на один текст:

Матвею

Какой ты тихий, примеряя шапки!	1.1.3.2.1
Шаткий воздух в зеркале наклоня.	.1.1.4.
Ты думаешь, у меня есть шансы?	1.4.1.1
Ты, малыш, выздоровеешь меня.	.1..5.

Здесь первая строка написана тактовиком, вторая и третья СТС, последняя акцентным стихом с нулевым интервалом[24]. То есть формально есть все основания считать этот размер пятиинтервальным строгим тоническим стихом типа (0,1,2,3,4), удерживает от этого только то, что им написано всего 4 строчки. Даже при повышенном внимании поэта к ритму, такой объем текста кажется недостаточным, чтобы говорить о новом размере, хотя бы и маргинальном. Поэтому благоразумней причислить его к промежуточным формам.

Теперь перейдем к стиху другого типа. Он представлен третьей частью поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы». Опускаем прозаическое начало с цитатой из газеты «Воркса», остается 85 строк парщиковского стиха. Ритмически он напоминает только что рассмотренные промежуточные формы, хотя и более расшатан. Процент строк СТС практически такой же, как и в ПФ (18.8% и 18.9% соответственно), а вот процент акцентных строк с нулевыми, пяти- и шестисложными интервалами здесь больше — всего 16.5% против 12.2%[25] в ПФ. Дольников и тактовиков тоже чуть больше: суммарно их 29.4%, а в ПФ 28.4%. Силлабо-тоники, как обычно, очень много, хотя немного меньше, чем в промежуточных формах: 35.3%

[24] Он соседствует с пятисложным, но нулевой интервал считается более «расшатанным».

[25] Эти данные получаются путем сложения процентов акцентных строк с нулевыми, пяти- и шестисложными интервалами в свободном стихе и в промежуточных формах.

и 40.5% соответственно. Все результаты отражены в Таблице XVI и на диаграмме (Рис. 9). В целом ритмическая картина в этих двух формах, как было отмечено, различается не сильно. Дальше мы увидим, что для определения верлибра она вообще не очень важна. Уровень расшатанности должен быть выше, чем в любой строгой тонике, и только[26].

Таблица XVI. Ритмика свободного стиха.
Третья глава поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы»

Общее Число строк	С-Т	Дк	Тк	СТС	Акц(0)	Акц(5)	Акц(6)
85	30	7	18	16	10	3	1
%	35.3	8.2	21.2	18.8	11.8	3.5	1.2

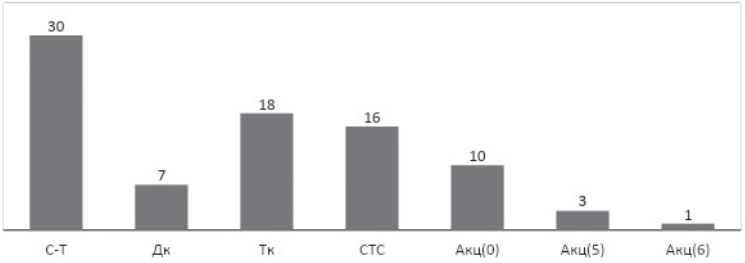

Рис. 9

А вот разброс строк по числу ударений в свободном стихе существенно отличается от аналогичного показателя в ПФ. Если там мы видели явное преобладание 6-ти — 7-иктных строк, точно такое же как в СТС, то здесь преобладания строк какой-либо длины не наблюдается. Зато присутствуют строки от односложных до восьмиударных. В промежуточных формах самыми короткими были трехиктовые. Кстати, если в ПФ мы еще говорили об иктах, то здесь, конечно, употребление этого термина больше неуместно. Распределение ударений показано в Таблице XVII и на Рис. 10. Больше всего двухударных строк (33%), следом идут трехударные (16.5%), затем строки с четырьмя ударениями (14.1%), дальше шетиударные (11.8%), семиударные (10.6%), восьмиударные (3.5%), и наконец, односложные строки (2.3%).

Таблица XVII. Ударения в свободном стихе

Число строк	1 ударение	2 ударения	3 ударения	4 ударения	5 ударений	6 ударений	7 ударений	8 ударений
85	2	28	14	12	7	10	9	3
%	2.3	33	16.5	14.1	8.2	11.8	10.6	3.5

[26] Другими словами, когда анализ ритмической структуры ничего не дает с точки зрения определения размера, уместно задуматься, не верлибр ли это.

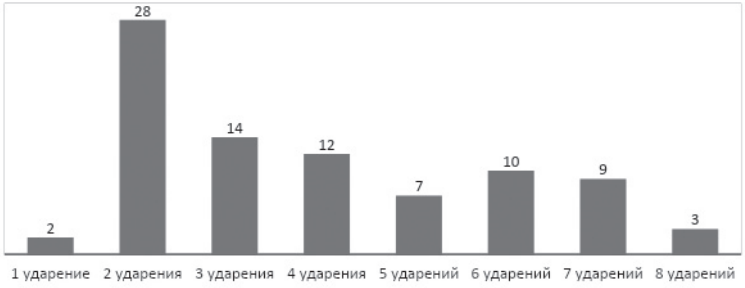

Рис. 10. Распределение ударений в верлибре

Уже по группировке строк в зависимости от числа ударений в Таблице XVII видно, что ни о какой вертикальной составляющей размера речи быть не может. При отсутствии какой-то явно преобладающей длины строки, пусть даже слегка меняющейся, ритмическое ожидание не успевает сформироваться. В данном случае, естественно, нет и регулярной рифмы. Мы о ней не говорили, поскольку предметом данной работы является метрика, но понятно, что в верлибре рифма может быть только случайной.

Наверное, наиболее убедительной демонстрацией того, насколько строки в свободном стихе ритмически не соотносятся друг с другом, является просто их последовательность без всякой группировки. На «Диаграмме свободного стиха» (Рис. 11) приведена естественная последовательность строк в разбираемом тексте. По оси абсцисс идут строки с первой по восемьдесят пятую, а на оси ординат видим длину каждой строки в ударениях. Распределены они совершенно хаотически: после длинной восьмиударной строки идут две четырехударные, потом двухударная, затем две трехударных, снова две двухударных, семиударная, шестиударные, пяти-, опять две восьмиударных, двухударная, шести- и т. д. Речь идет о фрагменте с двадцать пятой по сороковую строки. Вот он:

1461 [тысяча четыреста шестьдесят один] пушечный выстрел за пять часов боя, а?
Нева в папоротниках весельных лодок.
А паруса — скорлупы выпитых яиц.
Царь награждает.
Отвагу — подобием человека.
Терпение — подобием отваги.
Землю — тенью своей.
Царь награждает.
Перспективу, за то, что удар уточняла, даль сведя воедино.
Камни — геном времен: от камней происходит время.
Царь свинец награждает вниманьем: записывает: свинец.
Смерть! Шведами тебя награждает царь!
Любовников боя — ложем с гипсовыми пружинами, — пусть лежат неподвижны!
Царь сел перед армиями и стал книгу листать и долго листал.

Ритмическая разметка здесь не нужна, поскольку ничего не дает: длины строк никак не соотносятся друг с другом. Ни в строгой тонике, ни даже в промежуточных формах такого их распределения быть не может. На этом примере отчетливо видно, что такое свободный стих — он, собственно, свободен уже и от тоники, поскольку ритмическая структура конкретной строки больше не важна. Единицы, меньшей, чем строка, здесь не существует. Поэтому верлибр вполне можно рассматривать как полноценную систему стихосложения[27]. Таким образом, стих Парщикова дал нам возможность рассмотреть не только строгую тонику, но и пограничные формы вплоть до свободного стиха, который оказывается уже за пределами стиха тонического.

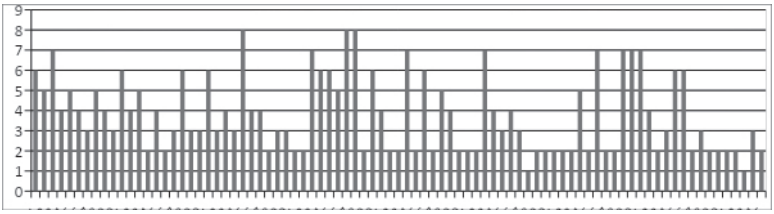

Рис. 11. Диаграмма свободного стиха

Генезис строгого тонического стиха Алексея Парщикова

В этом параграфе мы рассмотрим несколько необычный параметр. Нашей задачей будет подсчет числа различных интервалов не по строкам, а в тексте в целом. Например, строка по метрической структуре может быть дольниковой, тактовиковой или строго тонической, но преобладающий интервал в ней — двусложный или даже односложный. Данный параметр не назовешь метрическим. Он как бы дополнительный, вспомогательный и показывает просто наполнение стиха. Что дает такой подсчет? Понятно, что у разных поэтов основной интервал (или интервалы) могут отличаться. В случае, если какой-то интервал или комбинация интервалов ощутимо преобладают, отчетливо видна основа стиха, тот ритм, из которого как бы возникают используемые автором размеры. В данном случае не вызывает сомнений, что основной интервал — двусложный. Это отражено в таблицах XVIII–XIX и на диаграмме (Рис. 12). Доминирование двусложного интервала в СТС сокрушительно — 64%. Следующий интервал — односложный, тоже силлабо-тонический — 13.3%. Дальше идет четырехсложный — 9.5%, затем трехсложный — 8.7%, нулевой — 1.5% и позади него еще шестисложный — 0.6%. Но последние данные уже не имеют значения. На диаграмме ясно видно, как

[27] Думается, уже вполне назрела задача классификации русского верлибра. Интуитивно кажется, что большая его часть базируется на акцентном стихе. Другая, наоборот, ближе к короткой прозе. Но, видимо, классификация должна основываться не только на ритмике.

«двусложный» столбец возвышается над всеми остальными. То есть в тоническом стихе Парщикова доминирует силлабо-тонический ритм, точнее, ритм трехсложника, преимущественно анапеста. Небольшое добавление других интервалов: односложных, трехсложных, четырех- и пятисложных превращают трехсложник в дольник, тактовик или СТС.

Таблица XVIII. Наполнение стиха: СТС

№	Название	0	1	2	3	4	5	6
1	Новогодние строчки 1		11	48	3	10	2	
2	Новогодние строчки 2	2	22	52	9	10	3	
3	Новогодние строчки 4	1	28	351	17	25	7	
4	Новогодние строчки 5		4	15	4	3	1	
5	Шахматисты	2	17	30	9	14	2	2
6	Я жил на поле Полтавской битвы. Вступление	6	27	105	14	10	3	1
7	Я жил на поле Полтавской битвы 1.2	3	22	50	33	8	5	3
8	Я жил на поле Полтавской битвы 1.4	5	25	112	20	21	8	
9	Я жил на поле Полтавской битвы 2.3	5	28	176	25	15	8	2
10	Я жил на поле Полтавской битвы 2.4	5	68	403	42	52	9	4
11	Рюмку с красным вином	1	19	40	5	13	4	
12	Румфиус	1	23	59	16	15	4	2
13	Дирижабли 4	2	28	56	6	20	3	
14	Дирижабли 5	6	27	177	24	32	5	1

Таблица XIX. Суммарные данные по наполнению стиха для СТС

Общее число интервалов	Нулевой	Один	Два	Три	Четыре	Пять	Шесть
2616	39	349	1674	227	248	64	15
%	1.5	13.3	64	8.7	9.5	2.4	0.6

Рис. 12. Наполнение стиха: СТС

Покажем на примере, как это работает. Ниже приведен отрывок из четвертой главы (2.1) поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы».

Вижу: сидишь аккуратный за праздником с твердой бородкой,	.2.2.2.2.2.1
думаешь: мама, где твой смех довоенный, благо разгадки,	.2.3.2.2.2.1
что кому предназначено, азбучный режут арбуз, раздают ломти,	2.2.2.2.2.2.1.
и если сравнить ожидание глаза с итогом, получится кстати —	1.2.2.2.2.2.2.1
уменьшатся вещи сродни, словно вынутые из воды, а другие	1.2.2.2.5.2.1
чуть увеличатся, словно обведены карандашом, где ж вы, тугие	3.2.4.3.1.1.1
туфли дарительниц в мреющих платьях, очкастые папироски и модницы чересчур?	.2.2.2.2.4.2.4.
Вижу, сидишь за столом, а бродил, хмелея от хищных речуг,	.2.2.2.1.2.2.
сочинитель, и волосами тянулся к насущному небу, на цифре рока —	2.4.2.2.2.2.1.1
33 [тридцать три] — катился во мрак музыкальный, как денежка веку на око.	2.1.2.2.2.2.2.1

Этих 10 строк вполне достаточно для понимания движения стиха. Проследим, как трехсложный силлабо-тонический стих превращается в строгий тонический. Здесь 3 трехсложника — 2 амфибрахия и дактиль, 3 дольника, 3 СТС и один тактовик. Стих, как обычно, 6–7-иктный: три 6-иктных строки, шесть 7-иктных и одна 8-иктная. Ритмическое ожидание при таком соотношении естественно формируется и легко поддерживается появлением иногда неизменной, а иногда чуть укорачивающейся или удлиняющейся следующей строки. Число ударений меняется то в одну, то в другую сторону, в целом сохраняя равновесие. Первая строка — полноударный шестииктный дактиль с пятью двусложными междуиктовыми интервалами, вторая тоже шестииктная, но один двусложный интервал стал на слог больше (наращение интервала в нашей терминологии) и строка стала тактовиковой. В третьей строке — 7-иктной, один из двусложных интервалов, наоборот, редуцировался, и строка стала дольниковой. В четвертой сохраняются 7 иктов, но все интервалы становятся снова двусложными — это амфибрахий. Двусложный интервал в стихе АП воспринимается как наиболее устойчивый — слоги слегка наращиваются или редуцируются, но все равно возвращаются в исходное положение точно так же, как икты. Следующая, пятая, строка — снова 7-иктная и это снова амфибрахий, но одно ударение пропущено, то есть интервалов на один меньше, и один из них стал пятисложным. С одной стороны — размер тот же, а с другой, при следующем сдвиге еще одного ударения этот пропуск может стать уже самостоятельным междуиктовым интервалом. Мы видим новое движение от силлабо-тоники к тонике. Шестая строка — СТС, тут анакруса в 3 слога и остался только один двусложный интервал, остальные изменились, но мы подготовлены к этому небольшими изменениями в предыдущих строках. И сама строка стала на икт меньше, шестииктная — одновременно с редукцией в нескольких интервалах произошла редукция ее длины. Но в следующей строке число иктов уже увеличивается до 8-ми и восстанавливаются двусложные интервалы, но не полностью — здесь 5 двусложных и 2 четырехсложных интервала. Как и предыдущая, она тоже строго тоническая. Наращение в 2 слога превращает дактиль в СТС. В седьмой строке иктов на один меньше — 7, их число совпадает с номером строки, и один двусложный интервал редуцируется — строка дольниковая. Две последних

строки остаются семииктными, но в предпоследней интервал наращивается до четырехсложного (СТС) и еще один редуцируется, а в последней просто редуцируется один двусложный интервал — строка становится дольниковой.

В рассмотренном нами отрывке 44 двусложных интервала, 5 односложных, 2 трехсложных, 4 четырехсложных и один пятисложный. Анакрусы и клаузулы мы не рассматривали. А собственно силлабо-тонических строк, как было отмечено в начале абзаца, три из десяти, то есть почти треть. На данном примере наглядно видно, насколько в стихе АП преобладает силлабо-тоника и как совсем небольшое изменение ритма превращает трехсложник в разные виды тонического стиха и в конечном счете в строгую тонику.

По имеющимся данным можно с уверенностью судить о генезисе тонического стиха АП. Как уже было сказано, двусложный интервал преобладает не только в силлабо-тонических стихах, но и в строках остальных типов: в этом не позволяют усомниться две трети этого интервала в строгом тоническом стихе. С другой стороны, если говорить о метрической структуре, доля силлабо-тонических строк, состоящая почти исключительно из трехсложников, уступает только доле собственно СТС. Анакрусы и клаузулы, как было показано выше, также соответствуют трехсложным размерам. То есть базовым ритмом для строгого тонического стиха Алексея Парщикова, тем ритмом, от которого он произошел, является ритм трехсложника.

Выводы

Мы проанализировали тонический стих Алексея Парщикова с точки зрения интервальной модели русской метрики, выделив строгий тонический стих, включая одну его маргинальную форму, промежуточные формы и свободный стих. Также был выявлен генезис СТС Парщикова. Из проведенного исследования можно сделать следующие выводы:

1. Основная часть тонического стиха АП написана строгим тоническим стихом. Преимущественно это четырехинтервальный СТС (1,2,3,4), однако в очень небольшом количестве удалось выявить пятиинтервальный стих, который также соответствует концепции строгого тонического стиха. Эта маргинальная форма была названа СТС5.

2. В СТС Парщикова преобладает силлабо-тоника, больше, чем силлабо-тонических, только строк СТС.

3. В отличие от других рассмотренных типов СТС, стих Парщикова очень длинный, может достигать 10 иктов, хотя преобладают в нем 6-ти — 7-иктные строки. Но также как и в других видах СТС, в его стихе есть два доминирующих числа иктов.

4. Анакрусы в СТС Парщикова соответствуют анакрусам в трехсложниках, а клаузулы не отличаются от классической силлабо-тоники.

5. Метрическая структура промежуточных форм (ПФ) отличается от СТС только тем, что количество строго тонических строк в них не достигает четверти, хотя и стремится к ней, а других тонических строк существенно меньше. Поэтому их нельзя причислить к строгому тоническому стиху. Но их иктовая структура и сло-

говое наполнение такие же, как в СТС. Это отличает ПФ от верлибра, где нет иктов, а есть только ударения, причем разброс междуударных интервалов произволен.

6. На примере свободного стиха Парщикова можно утверждать, что отличительным свойством верлибра является отсутствие ритмической соотносимости строк, то есть вертикальной составляющей метра. В то же время строку верлибра нет нужды делить на метрические или междударные интервалы. В свободном стихе не существует единицы меньшей, чем строка.

7. Основным ритмом, стоящим за СТС Парщикова, является трехсложник, преимущественно анапестический. Тонический стих возникает как своего рода нарушение этого базового ритма, наращение, а иногда и редукция силлабо-тонического междуиктового интервала.

В заключение можно сказать, что стих Парщикова, метрически богатый и разнообразный, оказался отличным материалом для изучения разных форм русской тоники и свободного стиха. В то же время мы многое узнали о метрическом репертуаре и ритмических предпочтениях одного из выдающихся современных поэтов.

Литература

Брейдо Е. М. Интервальная модель русской метрики и строгий тонический стих // Вопросы языкознания. 2021. № 5. С. 106–136.

Брейдо Е. М. Интервальная модель русской метрики // Вопросы языкознания. 1996. № 4. С. 85–94.

Брейдо Е. М. Акцентный стих Маяковского // Русский стих: метрика, ритмика, рифма, строфика. В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. М.: РГГУ, 1996а. С. 51–60.

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

Гришина Е. А., Корчагин К. М., Плунгян В. А., Сичинава Д. В. Поэтический корпус в рамках Национального корпуса русского языка: общая структура и перспективы использования // Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 71–113.

Жирмунский В. М. Введение в метрику: Теория стиха. Л.: Academia, 1925.

Корчагин К. М. Поэзия XX века в поэтическом подкорпусе Национального корпуса русского языка: проблема репрезентативности // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2015. № 6. С. 235–256.

Корчагин К. М. Зачем нужен поэтический корпус и как его использовать // Русская речь. 2019. № 6. С. 113–127.

Кутик И. В. Четыре отрывка о Парщикове // Знамя. 2013. № 6.

Самсонов Д. П. Краткое рассуждение о русском стихосложении // Вестник Европы. 1817. № 15/16.

Фанайлова Е. Н. Парщиков: Легенда // Свобода в клубах. Архив. 2018. 25 апреля (https://www.svoboda.org/a/29182701.html).

Glaser B. G., Strauss A. L. The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research. New York: Aldine, 1967.

E. Breydo
BE-Tech, Inc.
(USA, NYC)
genebreydo@yahoo.com

STRICT TONIC VERSE OF ALEXEY PARSHCHIKOV

The purpose of this paper is to study strict tonic verse (STV) of one of the brightest modern poets – Alexey Parshchikov. STV is a non-syllabic-tonic meter discovered using the Interval Model of Metrics. It follows closely the taktovik in its looseness. Three most significant poems and a number of lesser poems written by Parshchikov over his lifetime were selected for analysis. Analysis of Parshchikov's tonic verse has shown that most part of it is written in STV. Parshchikov's strict tonic verse is based on the rhythm of tri-syllabic verse. Tonic verse appears as a kind of abnormality of this base rhythm, an addition or sometimes reduction of syllabic-tonic interict interval. Rare and marginal forms and free verse were parsed as well as STV: it has been shown that there is a difference between all of them. Based on our analysis we can say that the most significant property of vers libre is the absence of rhythmic correlations between the lines, i.e. the vertical component of meter. It's not necessary to cut the vers libre line into metric or interict intervals because in free verse there is no smaller unit than the line. The tonic verse of Parshchikov became a subject of metric parsing for the first time. Its structure and features ascertained in this paper are interesting from the point of view of Russian tonic classification, as well as by themselves, as a study of creativity of one of the most prominent poets of the end of the last century and the beginning of the current age.

Key words: verse, metrics, rhythmics, accentual verse, tonic verse, vers libre, free verse, prosody, Russian poetry, metarealism, metaphoric realism, Parshchikov

References

Breydo E. M. [The interval model of Russian metrics and strict accent verse]. *Voprosy yazykoznaniya*. 2021. No. 5, pp. 106–136. (In Russ.)

Breydo E. M. [The interval model of Russian metrics]. *Voprosy yazykoznaniya*. 1996. No. 4, pp. 85–94. (In Russ.)

Breydo E. M. [Mayakovsky's accentual verse]. Russkiy stikh: metrika, ritmika, rifma, strofika. V chesť 60-letiya M. L. Gasparova [Russian verse: metrics, rhythmics, rhyme, stanza. In honor of 60th anniversary of M. L. Gasparov]. Moscow, 1996a, pp. 51–60. (In Russ.)

Fanaylova E. N. [Parshchikov: Legend]. Svoboda v klubakh [Freedom in clubs]. 2018. 25 April (https://www.svoboda.org/a/29182701.html). (In Russ.)

Gasparov M. L. *Sovremennyy russkiy stikh. Metrika i ritmika* [Modern Russian verse. Metrics and rhythmics]. Moscow, 1974. (In Russ.)

Glaser B. G., Strauss A. L. *The Discovery of Grounded Theory. Strategies for Qualitative Research.* New York, 1967.

Grishina E. A., Korchagin K. M., Plungyan V. A., Sichinava D. V. [Poetical corpus within the Russian National Corpus: General structure and potential applications]. *Natsional'nyy korpus russkogo yazyka: 2006–2008. Novye rezul'taty I perspektivy* [National Corpus of Russian Language: 2006–2008. New results and perspective]. St. Petersburg, 2009, pp. 71–113. (In Russ.)

Korchagin K. M. [Poetry of the 20th century in the poetical subcorpus of the Russian National Corpus: The problem of representativeness]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova*. 2015. No. 6, pp. 235–256. (In Russ.)

Korchagin K. M. [Why we need poetic corpus and how to use it]. *Russkaya rech'*. 2019. No. 6, pp. 113–127. (In Russ.)

Kutik I. V. [Four pieces about Parshchikov]. *Znamya*. 2013. № 6. (In Russ.)

Samsonov D. P. [Short reasoning about Russian versification]. *Vestnik Evropy.* 1817. No. 15/16. (In Russ.)

Zhirmunskiy V. M. *Vvedenie v metriku: Teoriya stikha* [Introduction to metrics. Theory of verse]. Leningrad, 1925. (In Russ.)

DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.7

Д. А. Парамонова
МГУ им. Ломоносова
(Россия, Москва)
dashparamonova@yandex.ru

МЕТРИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ТЕКСТОВ Б. Б. РЫЖЕГО И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ЕГО ПОЭТИКИ

В статье приведены результаты корпусного исследования метрического оформления стихотворений Бориса Рыжего. Нами были рассмотрены закономерности в использовании различных силлабо-тонических и тонических размеров, проанализированы наиболее частотные метрические модели и то влияние, которое они оказывают на восприятие художественного пространства стихотворений и поэтического амплуа лирического героя. Основным инструментом исследования был выбран поэтический подкорпус НКРЯ. Особое внимание в статье уделяется типологии 3-х и 4-иктных дольников, а также особенностям их метрического оформления в сопоставлении с уже собранными данными о дольниках XX века. Были сделаны выводы относительно структурных особенностей дольников и их художественной роли в формировании поэтики автора. При анализе метрики стихотворений учитывалась также клаузула, структура рифмовки, стопность (или количество иктов в случае с тоническими размерами) и особые ритмические пометы, если таковые имелись в корпусе.

Ключевые слова: корпусная лингвистика, разметка, метрика, поэтика, метр, дольник, рифма

1. Введение

В 1980 году семья Бориса Рыжего (1974–2001) переезжает из Челябинска в Свердловск, который в будущем станет основным пространством его поэзии: именно здесь будут разворачиваться события, происходящие с лирическим героем. Кроме того, образ пыльного и мрачного города окажет сильное влияние на мышление, взгляды и внутренний мир самого поэта.

Первое стихотворение Рыжий написал в возрасте 14 лет. Впоследствии он публиковался во многих толстых журналах (в «Знамени», «Арионе» и других), был лауреатом премий «Антибукер» и «Северная Пальмира» и признается рядом кри-

тиков и исследователей одним из наиболее одаренных поэтов своей эпохи. Всего им было написано более 1300 стихотворений, из которых издано около 350. После трагической гибели поэта в 2001 году, как пишет А. Г. Машевский, «сделалось понятным, что постоянные оговорки о смерти в его стихах не романтическая поза, а, так сказать, проза повседневного существования» [Машевский 2001: 174]. Многие современники Рыжего, литературные критики и коллеги по литературному цеху, отмечали трогательную и даже несколько наивную романтичность, присущую лирике молодого поэта, особенно ярко выделяющуюся на фоне реалистичных и грубовато прозаичных сюжетов его стихов.

Цель настоящей статьи — описать метрическую организацию стихотворений Рыжего и то, как она влияет на восприятие их содержания. Мы опишем основные закономерности, наблюдаемые в отношении рифмы и метрики стихотворений, отметим частные случаи, которые могут представить интерес для стиховедения. Тексты Рыжего были взяты из поэтического подкорпуса НКРЯ, в то время как сама стиховедческая метаразметка была выполнена Д. А. Парамоновой под руководством В. А. Плунгяна, К. М. Корчагина и Д. В. Сичинавы. Обсуждение разметки производилось в том числе на семинарах, в которых участвовали К. Флоринский, А. Васяткина, Л. Баркова и другие. Были проанализированы стихотворения, написанные с 1992 по 2001 годы.

2. Общая характеристика поэтики Бориса Рыжего в связи с особенностями метрической организации его текстов

2.1. Силлабо-тонические размеры

Лирический герой, своеобразное поэтическое амплуа самого Рыжего, живет в провинциальном городке, где царит уголовщина и безнаказанность, а его ностальгические переживания, невеселые размышления о смысле жизни и осознание собственной чуждости «искусственному городскому миру» с его мрачными заводскими окраинами и промышленными зонами сопровождаются почти кинематографичным описанием уличных разборок и полукриминальных будней. Именно благодаря такой двойственности формы и содержания создается неоднозначный образ лирического героя, так ярко контрастирующего с реалиями города, в котором разворачиваются события.

В то же время, как ни странно, одним из основных средств создания такого контраста между сюжетом стихотворения и мироощущением героя является не что иное, как метрическая организация текста. Подавляющее большинство текстов Рыжего написано силлабо-тоникой, больше половины стихотворений, вошедших в корпус, — ямбом:

Достаточно часто встречаются стихи, написанные анапестом (83 вхождения) и хореем (74 вхождения). Силлабо-тоника Рыжего (таких текстов в корпусе насчитывается 426 из 469, учитывая, что стихотворение «Одним мурлыканьем» 1995 года состоит из трех частей, каждая из которых анализируется отдельно) характеризуется выверенной системой рифмовки и последовательным чередованием

Таблица 1. Распределение стопности в текстах, написанных ямбом

метр/стопность	Всего в текстах Б. Б. Рыжего
ямб	**234**
двухстопный	1
трехстопный	3
четырехстопный	101
пятистопный	81
шестистопный	14
восьмистопный	1
регулярное чередование стоп	30
вольная	3

мужских и женских клаузул (корпус насчитывает всего 22 стихотворения с вольной клаузулой и 23 текста с вольной, нулевой или спорадической рифмовкой). Такая поэтическая стройность, характеризующая большую часть стихотворений Рыжего и совершенно не соотносимая с сюжетами стихотворений, несколько разрушает образ грубого уличного хулигана, которым представляется лирический герой. Мелодичное и единообразное метрическое оформление стихотворений является в том числе источником поэтической силы и средством создания особой романтичной атмосферы.

Таблица 2. Количество текстов, написанных другими метрами

метр/количество вхождений	Всего в корпусе текстов Б. Б. Рыжего
хорей	74
дактиль	11
амфибрахий	24
анапест	83
дольник	40
тактовик	1
логаэд	2

2.2. Тонические размеры

Стихотворений, написанных тоникой, в корпусе насчитывается всего 43. 40 из них написаны дольником, 2 — логаэдом и всего 1 — тактовиком. Рассмотрим подробнее художественные и метрические особенности организации соответствующих текстов.

Тактовиком написано стихотворение 1993 года, названное по первой строчке: «Утро появляется там, где ночь...». Для этого текста характерен анжамбеман, один

из приемов, часто используемых в лирике Рыжего. Такой перенос оставляет ощущение недосказанности, создает особое интонационное и ритмическое оформление:

Утро появляется там, где ночь
исчезает. В колючем разливе света
из глаз исчезают сны и проч.
В глазах появляется лист газеты — «...
потерялась собака, уши...», «... завтра
войска Шеварднадзе...», «... развал науки...»
Морщинится тень. Доеден завтрак.

А мне некому подать руку...

В стихотворении фигурируют бытовые образы и описание повседневной жизни: раннее утро и пробуждение лирического героя («ночь исчезает», и солнечный свет заполняет комнату), газетный лист и объявления, по которым герой пробегается глазами, лишь незначительно вчитываясь в отдельные слова. Все кажется бессмысленным, проходит фоном. Наконец, финальный стих, графически отделенный от основного текста, содержит в себе основную причину, по которой описанная выше рутина и скука так давят на лирического героя, — его одиночество.

Тактовик как тонический размер с интервалом между иктами переменной величины (более значительной, чем у дольника) задает несколько рваный ритм и стирает перекрестную рифму (такой эффект «незаметной» рифмовки достигается еще и за счет анжамбеманов). Переменная анакруса, являющаяся единственным дополнительным параметром в соответствии с разметкой в поэтическом корпусе, способствует восприятию рифмованного текста как прозаического. Метрическая организация текста оказывается ключевым элементом при описании однообразных будней, резко сменяющих друг друга, подобно кадрам при прокручивании кинопленки или обрывочным строкам, попадающимся на глаза при невнимательном и равнодушном чтении.

Большая часть встретившихся в корпусе поэта дольников отличаются выверенной структурой и точной рифмовкой, в целом характерной, как мы уже выяснили, для текстов Рыжего. Ниже представлена таблица, в которой содержится информации о метрических характеристиках стихотворений, написанных дольником:

Таблица 3. Тонические метры

метр/стопность	**Всего в текстах Б. Б. Рыжего**	**метр/рифма**	**Всего в текстах Б. Б. Рыжего**
дольник	**42**	**дольник**	**42**
трехиктный	10	перекрестная	26
четырехиктный	9	парная	5
пятииктный	4	затянутая	1
шестииктный	2	сложная	7
регулярное чередование иктов	5	вольная	3
вольная	12		

Вслед за М. Л. Гаспаровым [Гаспаров 1974] мы сконцентрируемся на 3-иктных и 4-иктных дольниках и подробнее опишем их метрическую организацию. Как видно из таблицы 2, в корпусе их насчитывается 19. Начнем с размера, занимающего промежуточную позицию между дольниками и силлабо-тоникой, — это так называемые логаэды и логаэдические дольники. Всего в корпусе стихотворений Рыжего таких текстов 7, три — 4-иктных и четыре — 3-иктных. При этом каждый раз в зависимости от количества ударений избирается одна и та же форма, *1*2*1* для 4-иктных логаэдов и *2*1* — для 3-иктных. Такая форма 3-иктного дольника чаще остальных употребляется в тонических стихотворениях второй половины XX века: М. Л. Гаспаров насчитывает 6444 стихотворения, написанных этим размером с 1950 по 1960 годы. Всего ритмической формой *2*1* было написано 23 538 стихотворений в период с 1890 по 1960 годы, что почти в 4 раза превышает количество вхождений следующей по распространенности формы — *2*2*, совпадающей с правильным трехсложником. М. Л. Гаспаров отмечает, что форма *2*1* постепенно вытесняет форму *1*2*, что в целом наблюдается и у Рыжего.

Совершенно иное можно сказать о метрической форме четырехиктного логаэдического дольника *1*2*1*: пик ее распространенности приходится на 1930–1940 годы, а сама она не является особенно частотной (всего 3282 вхождения) по сравнению, например, с метрической формой *2*2*1*, имеющей 10 332 вхождения в период с 1890 по 1960 годы. Сам Гаспаров определяет форму *1*2*1* как «возрождающуюся».

Перейдем к дольникам с нерегулярной метрической формой, варьирующейся от стиха к стиху. В корпусе насчитывается шесть 3-иктных дольников, половина из которых имеет вкрапления силлабо-тонических метров (анапеста и амфибрахия). Подсчитаем общее количество строк для каждой из встречающихся форм и получим, что наиболее распространенной остается конфигурация *2*1* (106 вхождений, с учетом дольников с нерегулярным или сложным чередованием стоп — 155), значительно реже встречается форма *4* (18 вхождений, с учетом дольников с нерегулярным или сложным чередованием стоп — 42), наименее частотной из всех встречающихся форм оказывается *1*2* (2 вхождения, с учетом дольников с нерегулярным или сложным чередованием стоп — 8). Таким образом, перед нами так называемый «гумилевский тип» относительно урегулированного дольника (3 ритмические формы). Анакруса в трехстопных дольниках Рыжего постоянная, одного из двух видов: двусложная (анапестоидный дольник) или нулевая (дактилоидный дольник). Двусложная анакруса встречается в пяти стихотворениях, нулевая — в четырех, в одном наблюдается урегулированная последовательность анакрус в строфе: 2–2–2–0. Гаспаров замечает, что анапестическая анакруса преобладает, особенно на фоне других постоянных анакрус, что подтверждается и на материале корпуса стихотворений Рыжего. Также отмечается, что метрическая форма *2*1* преобладает над *1*2*, потому что в ней «начало стиха задает анапестическую инерцию», как бы сближая трехиктный дольник с анапестом, являющимся вторым по частотности размером после ямба в корпусе Рыжего.

4-иктных дольников в корпусе Рыжего насчитывается девять, три из них — логаэдические. Среди шести оставшихся четыре содержат вкрапления силлабо-тонических метров (анапеста, амфибрахия и дактиля). Рассмотрим тексты с нерегулярной метрической формой и подсчитаем общее количество строк для каждой из встречающихся метрических форм, и получим, что наиболее распространенной остается конфигурация *1*2*1* (32 вхождений, с учетом дольников с нерегулярным или сложным чередованием стоп — 105), реже встречается форма *2*2*1* (11 вхождений, с учетом дольников с нерегулярным или сложным чередованием стоп — 33), относительно часто встречается также форма *2*1*2* (9 вхождений, с учетом дольников с нерегулярным или сложным чередованием стоп — 12). Среди других метрических форм отметим также *2*4*, *1*4* и *4*1*. Наименее урегулированные 4-иктные дольники написаны до 1995 года. К ним относится, например, «Тише! Вверзнулся в тишину и застыл...» (1992) с переменной анакрусой (1 или 2), вольной клаузулой (дактилическая, женская и мужская) и различными метрическими формами (2*1*2 — 2 стиха, 4*2 — 1 стих), чаще силлабо-тоническими (анапест, амфибрахий). Другое раннее стихотворение «Смерть хороша по чуть-чуть. По ночам...» (1993) содержит переменную анакрусу (0, 1 или 2), но регулярную последовательность мужских и женских клаузул. Используемые метрические формы все еще разнородны (*2*2*1* — 5 стихов, *2*4* — 2 стиха, *1*4* — 2 стиха, *1*2*1* — 2 стиха) и содержат вкрапления силлабо-тонических метров (анапест, дактиль).

Последний неурегулированный 4-иктный дольник был написан Рыжим в 1994 году — это стихотворение «Ах куда вы уходите так скоро...». Оно содержит постоянную женскую клаузулу, но переменную анакрусу и неоднородное метрическое оформление (*1*2*1* — 7 стихов, *2*2*1* — 4 стиха, *0*2*1* — 3 стиха, *1*4* — 3 стиха, *2*4* — 2 стиха, *4*1* — 1 стих). Затем мы наблюдаем появление более урегулированных и единообразно оформленных дольников. Это логаэдические дольники *1*2*1* «Словно уши, плавно качались полы...» (1994) с анапестической анакрусой и женской клаузулой и «От самого сердца» (1995) с анапестической анакрусой и мужской клаузулой, а также дольник «Осень в провинции» (1995) с дактилической анакрусой, женской клаузулой и метрическим оформлением *2*1*2* и *2*2*2* (дактиль).

Особую группу составляют уже упомянутый логаэд «От самого сердца» (1995) и более поздние стихотворения «Те, кто в первом ряду...» (1995), «Московский дым» (1996) и «Так я поняла: ты дочь моя, а не мать...» (1999). Все они характеризуются анапестической анакрусой, мужской клаузулой и обилием форм *1*2*1*. Именно такая структура дольника, как пишет Гаспаров, восходит к «сугубому амфибрахию» и сохраняет самостоятельное звучание, характерное для фольклорных стилизаций (см. например, «Сказку о дизертире» и «Вон самогон» Маяковского).

Таким образом, в тонике Рыжего наблюдается следующая тенденция: 4-иктные дольники становятся все более монотонными в отношении клаузулы, анакрусы и метрического оформления и даже сближаются с фольклорными стилизациями. Анализируя рифму, можно отметить отсутствие текстов с нулевой или спорадической рифмовкой и редкость вольного оформления рифмы (всего 3 текста из 42).

Таким образом, можно обобщить ту информацию, что была получена при анализе корпуса Рыжего:

1) Подавляющее большинство текстов (426 из 469) написано одним из силлаботонических размеров. Метрическая организация оказывает значительное влияние на восприятие поэтического амплуа лирического героя и мрачных, уличных сюжетов стихотворений.

2) 3-иктные дольники Рыжего относятся к так называемому «гумилевскому типу» относительно урегулированного дольника (3 ритмические формы — *2*1*, *4* и *1*2*). Основной тип анакрусы — анапестическая, но нередко встречается и дактилическая.

3) 4-иктные дольники становятся все более монотонными с 1992 по 1999 годы. Это касается и анакрусы, и клаузул, и используемых метрических форм.

4) Особую группу среди 4-иктных дольников составляют стихи с анапестической анакрусой, мужской клаузулой и доминированием формы *1*2*1*; при этом стилистически и метрически они приближаются к фольклорным стилизациям.

Литература

Машевский А. Г. Последний советский поэт // Новый мир. 2001. № 12. С. 174–179.

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

D. A. Paramonova
M. V. Lomonosov Moscow State University
(Russia, Moscow)
dashparamonova@yandex.ru

THE METRICAL ORGANIZATION OF BORIS RYZHY'S POEMS AND ITS ARTISTIC ROLE IN THE FORMATION OF HIS POETICS

The article provides the results of the corpus research focused on a metric organization of Boris Ryzhy's poems and the way it influences our perception of their plot and the system of characters. The poetic sub-corpus of the Russian National Corpus was chosen as the main instrument of the present study. The research focuses on the accentual-syllabic meters and pays close attention to the impact a strict verified structure has on the reader's understanding of both inner world of the lyrical subject and poetic space surrounding him. A significant part of the article is the analysis of strict stress meters, or rather 3- and 4-beat types of them. Also, author made some essential explorations comparing the strict stress meters of Ryzhy and those of other poets of the 20th century. For instance, his 4-beat strict stress meters seems to have a tendency of reaching a special monotonous form that can be characterized as the stylization for folk

poetry. When analyzing the metrics of the poems, the clausula, the rhyming structure, the number of feet or beats and special rhythmic marks, if any were found there in the corpus, were also accounted for.

Key words: corpus linguistics, metric lay out, metrics, poetics, meter, strict stress meters, rhyme

References

Mashevskii A. G. [The last Soviet poet]. *Novyi mir*. 2001. No 12, pp. 174–179. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Sovremennyi russkii stikh. Metrika i ritmika* [Modern Russian verse. Metrics and rhythmics]. Moscow, 1974. (In Russ.)

DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.8

II. СТРОФИКА

А. Ч. Пиперски
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)
apiperski@gmail.com

РИФМОВКА ШЕСТИСТИШИЙ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ: КОРПУСНАЯ СТАТИСТИКА

Стихотворные произведения, написанные шестистишиями, демонстрируют большое разнообразие схем рифмовки. В статье проводится статистическое исследование этих схем на материале Поэтического корпуса в составе Национального корпуса русского языка. Анализ 2433 текстов, написанных шестишиями, показывает, что в русской поэзии XVIII века наибольшее распространение имел тип ABABCC, которые затем уступает первое место по популярности типу AABCCB. Показано, что важную роль в структуре шестистиший играет правило альтернанса; особенно наглядно это проявляется в комбинаторных строфических экспериментах Николая Гумилева. В заключительном разделе статьи даётся статистика частотности шестистиший у отдельных авторов.

Ключевые слова: поэтический корпус, строфика, шестистишия, схема рифмовки, альтернанс

1. Введение

Поэтический корпус в составе Национального корпуса русского языка — ценнейший ресурс, который делает возможным квантитативные исследования больших объемов стихотворных текстов. Разумеется, русское стиховедение уже больше века опирается на масштабные квантитативные исследования: достаточно вспомнить хотя бы классические работы Андрея Белого [Белый 1910], К. Ф. Тарановского [Тарановский 1953], М. Л. Гаспарова [Гаспаров 1984 (2000); 1989 (2003)]. Однако сейчас, когда автоматизация сделала вычисления менее трудоемкими, стиховеды получили возможность проверять более широкий круг гипотез. Необходимость таких исследований особенно ощущается в области строфики, где количество масштабных квантитативных исследований ничтожно по сравнению с таковыми в области метрики и ритмики: фактически, для русской поэзии такое исследование только одно — [Вишневский 1984].

В этой статье речь пойдет о рифмовке шестистиший. В учебниках и справочниках по теории литературы и по стиховедению можно найти противоречивые, хотя и основанные на статистике утверждения об этом типе строф, например:

- «Из шестистиший на три рифмы наиболее употребительны *аабввб*, *абабвв*, интересна *абаввб*» [Никонов 1972].
- «Самым распространенным типом шестистишия является строфа *aabccb*» [Холшевников 2002: 138].
- «Из четверостишия *abab* (85% всех четверостиший) как бы путем дополнения получалось шестистишие *ababcc*, путем расширения — шестистишие *aabccb* (45% и 25% всех шестистиший)» [Гаспаров 2000: 102] — про строфику XVIII века.
- «Наиболее распространены шестистишия, где либо первые, либо последние две строки объединены смежной рифмовкой, а остальные строки — перекрестной, т. е. по схеме: *аабвбв* или *абабвв*» [Фесенко 2008: 249].
- «Синтез четверостишия с двустишием и наоборот (4 + 2, 2 + 4) — несомненно самая продуктивная форма образования полнорифмованных шестистиший. Здесь также возможны как трех-, так и двухрифменные варианты. Конечно, чаще всего встречаются четверостишие перекрестной рифмовки (*abab*) с двустишием (*cc* = *ababcc*); такое сочетание принимает на себя роль и функцию норматива» [Федотов 2001: 191–192].

Благодаря Поэтическому корпусу подобные утверждения могут быть надежно проверены на большом массиве данных. Мы ограничиваем наше исследование стихотворениями, которые написаны одинаковыми шестистишиями без холостых (незарифмованных) стихов. Вот для примера одно из таких стихотворений авторства А. А. Фета (1887):

Как беден наш язык! — Хочу и не могу. —
Не передать того ни другу, ни врагу,
Что буйствует в груди прозрачною волною.
Напрасно вечное томление сердец,
И клонит голову маститую мудрец
Пред этой ложью роковою.

Лишь у тебя, поэт, крылатый слова звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души и трав неясный запах;
Так, для безбрежного покинув скудный дол,
Летит за облака Юпитера орел,
Сноп молнии неся мгновенный в верных лапах.

Как видно, здесь содержится два шестистишия с одинаковой схемой рифмовки *aaBccB*[1], причем ни одна строка не остается незарифмованной. Именно

[1] Мужские клаузулы обозначаются строчными латинскими буквами (*a*), женские клаузулы — прописными латинскими буквами (*A*). Там, где тип клаузулы не играет роли, мы используем малые

такие тексты (в том числе и более короткие, и более длинные) мы и будем рассматривать.

При определении схемы рифмовки мы полагаемся на стиховедческую разметку, представленную в Поэтическом корпусе. Разумеется, не всегда возможно однозначно установить, относится ли стихотворение к интересующему нас классу или нет: многое зависит от интерпретации разметчика и исследователя. Так, стихотворение С. С. Боброва «Полнощь» («Открылось царство тьмы над дремлющей вселенной...») (1804) рассматривается в корпусе как написанное шестистишиями *AABBCC* с нарушениями строфики, при том что оно графически разделено на строфы длиной 6, 9, 6, 8, 8, 10, 9 и 14 строк; точно так же размечено стихотворение Д. И. Хвостова «Гавриле Романовичу Державину» («Министр, герой, певец! блажен, кто духом силен...», 1804), которое состоит из шести шестистиший *AAbbCC* и одного шестистишия *AbAbCC*. В целом мы полагаемся на разметку Поэтического корпуса и подвергаем ее лишь минимальному вмешательству: например, не признаем стихотворение Боброва написанным шестистишиями, а стихотворение Хвостова — признаем.

2. Шестистишия в Поэтическом корпусе: общая статистика

Тексты, написанные одинаковыми шестистишиями без холостых строк, занимают немалую часть Поэтического корпуса: это 2433 текста, то есть 2,7% от общего количества. Если разбить корпус на равные периоды по 40 лет, начиная с 1721 года[2], то доля интересующих нас текстов будет колебаться от 1,8% до 4,2%:

Таблица 1. Количество текстов, написанных одинаковыми шестистишиями без холостых строк, в Поэтическом корпусе

	Всего[3]	**1721–1760**	**1761–1800**	**1801–1840**	**1841–1880**	**1881–1920**	**1921–1960**	**1961–2000**
6-стишные тексты	2433 (2,7%)	26 (4,2%)	80 (3,4%)	249 (3,4%)	209 (3,3%)	843 (3,3%)	498 (1,8%)	385 (2,6%)
Всего текстов	89 124	620	2340	7264	6384	25 264	27 438	14 753

прописные: например, запись *ABABAB* включает в себя *abababab*, *aBaBaB*, *AbAbAb* и *ABABAB*. Специальные обозначения для дактилических и гипердактилических клаузул не вводятся ввиду их редкости. Эти обозначения расходятся с обозначениями, принятыми в Поэтическом корпусе, где рифмовка обозначается кириллическими буквами, однако конвертация одной системы в другую тривиальна.

[2] Такая разбивка по периодам будет использоваться для анализа на всем протяжении статьи. Представляется, что она достаточно хорошо отражает принятую периодизацию русской поэзии и при этом страдает произвольностью только при выборе двух чисел: начала первого периода и длины периода.

[3] В этой и следующих таблицах число в столбце «Всего» чаще всего превышает сумму чисел в семи столбцах по периодам, поскольку не все стихотворения имеют датировку, а неточная датировка некоторых стихотворений захватывает границу периодов, и такие стихотворения в столбцах по периодам не учитываются; кроме того, небольшое число стихотворений, написанных начиная с 2001 года и входящих в корпус, не попало в разбивку по периодам.

Средняя длина 6-стишных текстов составляет 28,7 строк, что близко к средней длине текста по Поэтическому корпусу в целом — 29,0. Самые короткие тексты, очевидно, имеют длину 6 строк, а самый длинный текст — поэма Эллиса (Л. Л. Кобылинского) «Мария» (1905–1913); она включает в себя 120 шестистиший с рифмовкой *AbAbCC*:

Простые строфы рыцарской поэмы,
Благословенная, благослови!
Перед Тобой мои проклятья немы,
и в сердце грешном нет иной любви,
чем Девы лик безгрешный и пречистый,
Ее убор из роз, венец лучистый.

Количество текстов длиной от 6 до 120 строк представлено в таблице 2 и на рисунке 1:

Таблица 2. Распределение анализируемых текстов по количеству строк

Кол-во строк	Кол-во текстов	Кол-во строк	Кол-во текстов	Кол-во строк	Кол-во текстов
6	264	48	68	90	11
12	385	54	36	96	7
18	461	60	40	102	4
24	381	66	21	108	6
30	195	72	18	114	3
36	175	78	12	120	5
42	89	84	7		

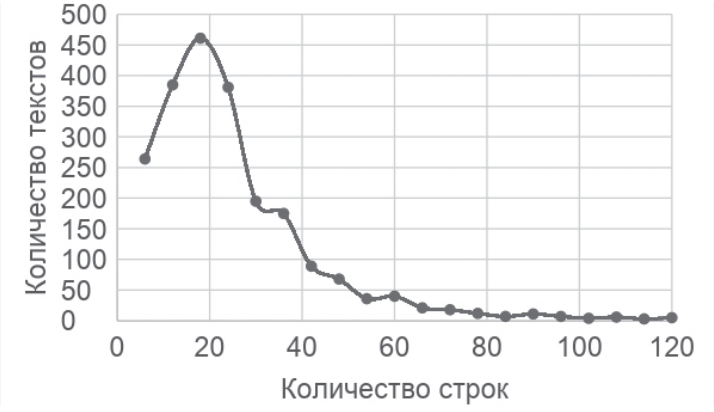

Рис. 1. Распределение анализируемых текстов по количеству строк.

Что же касается собственно интересующего нас вопроса о рифмовке этих текстов, то заметим, что возможны только четыре способа получить число 6 из слагаемых, не меньших 2: 2 + 2 + 2 = 3 + 3 = 4 + 2 = 6. Статистический обзор рифмовки в этих четырех типах шестистиший и будет дан в разделах 3–6.

3. Шестистишия 2 + 2 + 2

С точки зрения комбинаторики в таких шестистишиях возможны $\frac{6!}{2!2!2!3!}=15$ типов рифмовки. Количество текстов с такой рифмовкой с разбивкой по периодам представлено в таблице 3:

Таблица 3. Частотность различных типов шестистиший 2 + 2 + 2 в разные периоды русской поэзии

	Всего	**1721–1760**	**1761–1800**	**1801–1840**	**1841–1880**	**1881–1920**	**1921–1960**	**1961–2000**
AABBCC	**70**	1	2	6	8	25	17	8
AABCBC	**54**	3	2	12	6	6	16	7
AABCCB	**1134**	4	25	94	121	346	225	238
ABABCC	**337**	14	35	69	35	81	57	28
ABACBC	**16**	0	0	3	0	8	2	1
ABACCB	**21**	0	0	0	0	14	6	0
ABBACC	**98**	3	10	28	8	35	8	4
ABBCAC	**2**	0	0	0	0	0	1	1
ABBCCA	**3**	1	0	0	0	1	1	0
ABCABC	**204**	0	0	1	8	86	57	46
ABCACB	**9**	0	0	0	0	5	0	3
ABCBAC	**13**	0	0	0	1	5	2	3
ABCBCA	**4**	0	0	0	1	1	2	0
ABCCAB	**15**	0	0	0	1	11	0	2
ABCCBA	**16**	0	0	0	0	9	5	1
Всего	**1996**	**26**	**74**	**213**	**189**	**633**	**399**	**342**

Видно, что из 15 теоретически возможных типов достаточно широко употребительны только 6 (в порядке убывания частотности): AABCCB, ABABCC, ABCABC, ABBACC, AABBCC и AABCBC[4]. Их распространенность в разные периоды графически представлена на рисунке 2:

[4] Чтобы статистика не была слишком сухой и ненаглядной, для каждого из распространенных типов рифмовки упомянем по несколько известных стихотворений, им написанных (разуме-

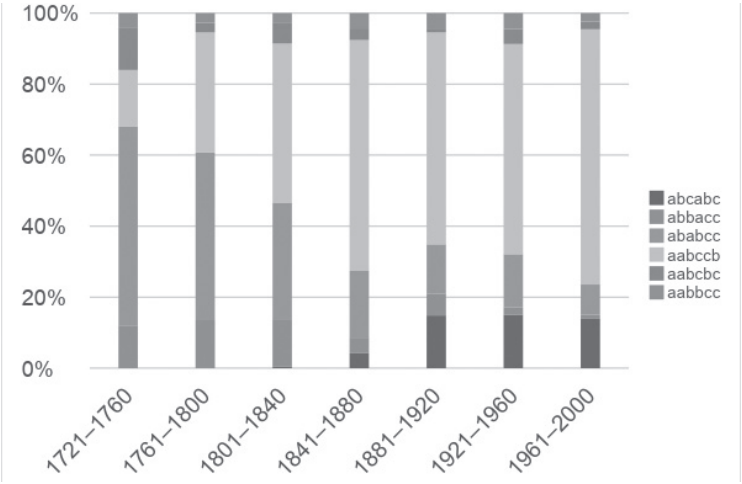

Рис. 2. Динамика частотности основных типов рифмовки шестистиший 2 + 2 + 2

Легко видеть, что в XVIII веке доминирует шестистишие *ABABCC*, но затем оно уступает лидирующие позиции шестистишию *AABCCB*, а в последнее сорокалетие XX века его обходит еще и новое шестистишие *ABCABC*, которое впервые встречается в сатирическом диалоге А. И. Полежаева «Автор и читатель» («Позвольте вам поднесть...», 1834), а сколько-нибудь существенное распространение получает лишь во второй половине XIX века. Также обратим внимание, что эти подсчеты

ется, эти списки не претендуют на какую бы то ни было объективность и служат лишь иллюстративным целям):

AABCCB: А. С. Пушкин. «Не дай мне бог сойти с ума...» (1833); М. Ю. Лермонтов. «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840); А. А. Фет. «Это утро, радость эта...» (1881); Н. С. Гумилев. Из логова змиева («Из логова змиева...») (1912); А. А. Ахматова. Глава первая («Я зажгла заветные свечи...») [Поэма без героя, 5] (1940–1965) и большинство других частей «Поэмы без героя»; А. Т. Твардовский. «Я знаю, никакой моей вины...» (1964–1967); И. А. Бродский. Конец прекрасной эпохи («Потому что искусство поэзии требует слов...») (1969)

ABABCC: М. В. Ломоносов. Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния («Лице свое скрывает день...») (1743); Г. Р. Державин. Водопад («Алмазна сыплется гора...») (1791–1794); А. С. Пушкин. Песнь о вещем Олеге («Как ныне сбирается вещий Олег...») (1822); А. А. Ахматова. «Не будем пить из одного стакана...» (1913); Б. Л. Пастернак. «Нас мало. Нас, может быть, трое...» (1921); И. А. Бродский. 24 декабря 1971 года («В Рождество все немного волхвы...») (1972).

ABCABC: Г. В. Иванов. «Луны начищенный пятак...» (1943–1958); И. А. Бродский. Anno Domini («Провинция справляет Рождество...») (1968)

ABBACC: А. С. Пушкин. Кавказ («Кавказ подо мною. Один в вышине...») (1829); М. А. Кузмин. Ты («Так долго шляпой ты махал...») [Для августа, 1] (1927)

AABBCC: М. Ю. Лермонтов. Три пальмы («В песчаных степях аравийской земли...») (1839)

AABCBC: А. С. Пушкин. На Дондукова-Корсакова («В Академии наук...») (1835), В. Ф. Ходасевич. «Психея! Бедная моя!..» (1921.04.04)

показывают, что из пяти цитат, приведенных в начале статьи, справедливы три [Никонов 1972; Гаспаров 2000; Холшевников 2010], а две [Федотов 2001; Фесенко 2007] дают ложное представление о распространенности различных типов шестистиший.

4. Шестистишия 4 + 2

С точки зрения комбинаторики в таких шестистишиях возможны $\frac{6!}{4!\,2!}=15$ типов рифмовки — см. таблицу 4:

Таблица 4. Частотность различных типов шестистиший 4 + 2 в разные периоды русской поэзии

	Всего	**1721–1760**	**1761–1800**	**1801–1840**	**1841–1880**	**1881–1920**	**1921–1960**	**1961–2000**
AAAABB	2	0	0	0	0	1	0	0
AAABAB	7	0	0	2	0	4	0	0
AAABBA	2	0	1	0	0	1	0	0
AABAAB	30	0	1	1	3	15	8	2
AABABA	3	0	0	0	0	1	0	1
AABBAA	2	0	0	0	0	2	0	0
ABAAAB	36	0	0	1	2	19	10	2
ABAABA	10	0	0	0	1	5	1	2
ABABAA	5	0	0	0	0	3	1	0
ABBAAA	1	0	0	0	0	1	0	0
AABBBB	0	0	0	0	0	0	0	0
ABABBB	4	0	0	0	0	3	1	0
ABBABB	2	0	0	0	1	1	0	0
ABBBAB	3	0	0	0	0	2	1	0
ABBBBA	3	0	0	0	0	1	2	0
Всего	**110**	**0**	**2**	**4**	**7**	**59**	**24**	**7**

Легко видеть, что такие шестистишия гораздо более редки, чем 2 + 2 + 2[5], а сколько-нибудь существенную частотность имеют только два типа рифмовки: *ABAAAB* и *AABAAB*.

---

[5] Избранные примеры:

AAABAB: А. С. Пушкин. Обвал («Дробясь о мрачные скалы...») (1829)

ABAAAB: Ф. И. Тютчев. Венеция («Дож Венеции свободной...») (1850); М. И. Цветаева. В. Я. Брюсову («Я забыла, что сердце в вас — только ночник...») (1906–1912)

5. Шестистишия 3 + 3

С точки зрения комбинаторики в таких шестистишиях возможны $\frac{6!}{3!3!2!}=10$ типов рифмовки — см. таблицу 5:

Таблица 5. Частотность различных типов шестистиший 3 + 3 в разные периоды русской поэзии

	Всего	**1721–1760**	**1761–1800**	**1801–1840**	**1841–1880**	**1881–1920**	**1921–1960**	**1961–2000**
AAABBB	0	0	0	0	0	0	0	0
AABABB	4	0	0	0	0	3	0	0
AABBAB	0	0	0	0	0	0	0	0
AABBBA	2	0	0	0	0	0	0	2
ABAABB	8	0	0	0	1	3	3	1
ABABAB	250	0	4	26	11	112	58	24
ABABBA	15	0	0	0	0	7	7	1
ABBAAB	30	0	0	5	0	17	3	5
ABBABA	14	0	0	1	0	9	2	2
ABBBAA	1	0	0	0	0	0	1	0
Всего	**324**	**0**	**4**	**32**	**12**	**151**	**74**	**35**

Видно, что здесь фактически распространена только одна схема рифмовки: *ABABAB*[6]. Также стоит отметить, что при таких небольших числах статистика подвержена искажениям из-за индивидуальных предпочтений: так, 6 из 15 стихотворений с рифмовкой *ABABBA* написаны Михаилом Кузминым (подробнее о таких предпочтениях см. ниже в разделе «Авторы шестистиший»).

[6] Избранные примеры:

ABABAB: А. С. Пушкин. В альбом («Пройдет любовь, умрут желанья...») (1817); О. Э. Мандельштам. Сумерки свободы («Прославим, братья, сумерки свободы...») (1918); М. А. Тарловский. «Я, черный крыс, потомок древних рас...» (1929.02.27);

6. Шестистишия 6

Наиболее редкая форма шестистишия без холостых стихов — это шестистишие на 6 одинаковых рифм: *аааааа*. Текстов, написанных такими шестистишиями, в НКРЯ встретилось три (*аааааа* — 2, *АААААА* — 1):

И. П. Мятлев. Бывало («Бывало... Бывало...») (1841)

Бывало... Бывало, —
Как все утешало,
Как все привлекало,
Как все забавляло,
Как все восхищало!
Бывало... Бывало!

Бывало... Бывало, —
Как солнце сияло,
Как небо пылало,
Как все расцветало,
Резвилось, играло,
Бывало... Бывало!

Бывало... Бывало, —
Как сердце мечтало,
Как сердце страдало,
И как замирало,
И как оживало,
Бывало... Бывало!

Но сколько не стало
Того, что бывало,
Так сердце пленяло,
Так мир оживляло,
Так светло сияло,
Бывало... Бывало!

Иное завяло,
Иное отстало,
Иное пропало,
Что сердце ласкало,
Заветным считало!
Бывало... Бывало!

Теперь все застлало
Тоски покрывало,
Ах, сердце, бывало,
Тоски и не знало:
Оно уповало!
Бывало... Бывало!

А. А. Тарковский. Луна в последней четверти («В последней четверти луна...») [Две лунные сказки, 1] (1946–1959)

В последней четверти луна
Не понапрасну мне видна.
И желтовата и красна
В последней четверти луна,
И беспокойна и смутна:
Земле принадлежит она.

Смотрю в окно и узнаю
В луне земную жизнь мою,
И в смутном свете узнаю
Слова, что на земле пою,
И как на черепке стою,
На срезанном ее краю.

А что мне видно из окна?
За крыши прячется луна,
И потому, как дым, смутна,
Что на ущерб идет она,
И потому, что так темна,
Влюбленным нравится луна.

С. В. Петров. Новогодние стансы («Я знаю издавна: Оно...») (1963)

Я знаю издавна: Оно
страшно, занудно и бледно.
Как прорубь — мерзлое окно,
в ней кануло Оно на дно,
Оно — бельмо, Оно — пятно...
И сыплют в прорубь толокно.

Как сердцу вырваться за глаз,
небьющийся, как плексиглас?
Закрыт у взгляда тайный лаз,
и ночь собачья улеглась.
Звезда как злобный знак зажглась,
он златовлас и козлоглас.

1 января 1963 — 30 августа 1966

Обращает на себя внимание, что только у Петрова шестерки рифм по-настоящему разнообразны: у Мятлева мы находим исключительно глагольные рифмы на *-ало*, а у Тарковского в каждом шестистишии есть пара омонимических рифм (*луна́ — луна́*, *узнаю́ — узнаю́*, *луна́ — луна́*).

7. Альтернанс в шестистишиях

Важную роль в русском стихосложении играет принцип альтернанса: две соседние строки с одинаковым типом клаузулы (мужской или женской) должны рифмоваться между собой. Разумеется, этот принцип нередко нарушается, однако именно он во многом определяет, какие шестистишия используются широко, а какие нет.

Очевидно, что в шестистишии на одну рифму (6) или на две рифмы (4 + 2 или 3 + 3) альтернанс внутри строфы может быть соблюден всегда: в первом случае вообще не возникает возможности стыка нерифмующихся строк, а во втором достаточно, чтобы одна рифма была мужской, а другая — женской. Шестистишия на три рифмы (2 + 2 + 2) в этом отношении устроены по-разному. Если мы возьмем, например, последовательность *aaBccB*, то в ней альтернанс будет обеспечен, если клаузулы *a* и *c* отнести к одному типу, а *b* — к другому: *aaBccB* или *AAbCCb*. А, например, в строфе *aBaccB* альтернанс соблюсти невозможно: если *a* относится к одному типу, то *b* и *c* должны относиться к другому типу, но они соседствуют в конце строфы. Говоря в более общем виде, альтернанс возможен, если в пределах строфы встречаются две из трех теоретически возможных пар различных соседних клаузул, и невозможен, если встречаются три из трех таких пар.

Кроме того, значение имеет и альтернанс между строфами. К примеру, в стихотворении М. Ю. Лермонтова «Три пальмы», написанном шестистишиями *aaBBcc*, соблюдается альтернанс в пределах строфы, но поскольку все строфы имеют одинаковую схему чередования мужских и женских окончаний, на стыке строф рядом оказываются строки с различными мужскими окончаниями и альтернанс нарушается: *aaBBc**c*** ***d****dEE****ff*** ***g****gHHii*...

> И многие годы неслышно прошли;
> Но странник усталый из чуждой земли
> Пылающей грудью ко влаге студеной
> Еще не склонялся под кущей зеленой,
> И стали уж сохнуть от знойных лучей
> Роскошные листья и звучный **ручей**.
>
> И стали три пальмы на бога **роптать**:
> «На то ль мы родились, чтоб здесь увядать?..»

Если составлять стихотворение не просто из строф с одинаковой рифмовкой, а более строго — из строф с одинаковым чередованием мужских и женских окончаний, альтернанс между строфами в шестистишиях на три рифмы 2 + 2 + 2 при наличии альтернанса внутри строфы возможен только в типах *aaBccB* и *aBBacc*. Для других типов с альтернансом внутри строфы можно достичь альтернанса между

строфами только при условии, что строфы будут неодинаковы: в каждой следующей строфе мужские и женские окончания инвертируются относительно предыдущей. Таково, к примеру, чередование клаузул *aBaBcc DeDeFF gHgHii*... в «Водопаде» Г. Р. Державина:

Алмазна сыплется гора
С высот четыремя скалами,
Жемчугу бездна и сребра
Кипит внизу, бьет вверх буграми;
От брызгов синий холм стоит,
Далече рев в лесу гремит.

Шумит, — и средь густого бора
Теряется в глуши потом;
Луч чрез поток сверкает скоро;
Под зыбким сводом древ, как сном
Покрыты волны, тихо льются,
Рекою млечною влекутся.

Седая пена по брегам
Лежит буграми в дебрях темных;
Стук слышен млатов по ветрам,
Визг пил и стон мехов подъемных:
О водопад! в твоем жерле
Все утопает в бездне, в мгле!

В строфах, где нарушается альтернанс внутри строфы и при этом первая и шестая строки имеют различные окончания, альтернанс между строфами может присутствовать или не присутствовать:

П. Д. Бутурлин. «Взгляни, какой волшебный день...» (1880–1893)

Взгляни, какой волшебный день.
Не только светом, а теплом
Сияет воздух; даже тень,
Что под березами пестреет,
И та, проникнувшись огнем,
Как будто **пламенеет.**

О, если б этот дивный **день**
Мог, как теперь, всегда сиять, —
Застыть, в свою влюбленный лень,
Забыв о грозном счастье бури,
И вечностью без ночи стать,
Стать вечностью лазури.

О. Г. Чухонцев. «...И пока гомонит воробьиная ночь...» (1971)

...И пока гомонит воробьиная ночь,
я скажу тебе так: ни к чему эти счеты.
С нас довольно! Не воду ли в ступе толочь —
объясняться, когда целый мир на двоих?
Мы в расчете со всеми, и эти щедроты —
только мелочь надежд, и довольно о **них**!

Воробьиная ночь, это все ее **зной**,
грозовая испарина душной столицы.
Как деревья шумят помертвелой листвой!
Как сверкают зарницы, дождем обходя!
И, шарахаясь сослепу, мечутся птицы,
клювы жадно раскрыв. И ни капли дождя.

<...>

В обоих примерах мы находим рифмовку *ABACBC*, но у Бутурлина она реализована как *abaCbC*, что дает альтернанс между строфами, а у Чухонцева — как *aBacBc*, и альтернанс между строфами нарушается.

В шестистишиях на одну рифму (6) альтернанс между строфами без перемены типа клаузулы невозможен, а в шестистишиях на две рифмы (4 + 2 или 3 + 3) он возникает тогда, когда строфа заканчивается не на такую же рифму, на которую начинается.

Возможности альтернанса, которые дают различные типы шестистиший, обобщены в таблицах 6–9.

Таблицы 6–9. Соблюдение альтернанса в пределах строфы и между строфами одинаковой структуры для разных типов рифмовки шестистиший

2 + 2 + 2		
	В строфе	**Между строфами**
AABBCC	+	—
AABCBC	+	—
AABCCB	+	+
ABABCC	+	—
ABACBC	—	(+)
ABACCB	—	(+)
ABBACC	+	+
ABBCAC	—	(+)
ABBCCA	—	—
ABCABC	—	(+)
ABCACB	—	(+)
ABCBAC	—	(+)
ABCBCA	—	—
ABCCAB	—	(+)
ABCCBA	+	—

4 + 2		
	В строфе	**Между строфами**
AAAABB	+	+
AAABAB	+	+
AAABBA	+	—
AABAAB	+	+
AABABA	+	—
AABBAA	+	—
ABAAAB	+	+
ABAABA	+	—
ABABAA	+	—
ABBAAA	+	—
AABBBB	+	+
ABABBB	+	+
ABBABB	+	+
ABBBAB	+	+
ABBBBA	+	+

3 + 3		
	В строфе	**Между строфами**
AAABBB	+	+
AABABB	+	+
AABBAB	+	+
AABBBA	+	—
ABAABB	+	+
ABABAB	+	+
ABABBA	+	—
ABBAAB	+	+
ABBABA	+	—
ABBBAA	+	—

6		
	В строфе	**Между строфами**
AAAAAA	+	—

Нетрудно заметить, что во всех случаях количественно предпочитаются схемы рифмовки, которые обеспечивают альтернанс как в строфе, так и между строфами (табл. 10–13).

Таблицы 10–13. Количество стихотворений в зависимости от возможности альтернанса в шестистишиях

2 + 2 + 2		
	В строфе	**Между строфами**
1232 (62%)	+	+
477 (24%)	+	—
280 (14%)	—	(+)
7 (0,4%)	—	—

4 + 2		
	В строфе	**Между строфами**
87 (79%)	+	+
23 (21%)	+	—

3 + 3		
	В строфе	**Между строфами**
292 (90%)	+	+
32 (10%)	+	+

6		
	В строфе	**Между строфами**
3 (100%)	+	—

В этой связи нельзя не упомянуть эффектную комбинаторную игру с альтернансом в шестистишиях у Николая Гумилева [Баевский 1994: 94–97; Федотов 2001: 189–190]. Его «Пятистопные ямбы» и каждая из четырех песней поэмы «Открытие Америки» состоят из 14 шестистиший 3 + 3. При этом сперва идут все шесть разных типов шестистиший, которые начинаются с женской рифмы и заканчиваются мужской, то есть обеспечивают альтернанс между строфами, затем «переходное» шестистишие вида *AbbbAA*, затем — все шесть типов шестистиший, которые начинаются с мужской рифмы и заканчиваются женской, и, наконец, еще одно «переходное» шестистишие *aBBBaa*, которое обеспечивает альтернанс на границе со следующей такой же строфой при ее наличии[7]. Вот для примера схема Песни четвертой «Открытия Америки»:

AbAbAb aBaBaB
AAAbbb aaBaBB
AAbbAb aBBaaB
AbAAbb aBaaBB
AbbAAb aaaBBB
AAbAbb aaBBaB
AbbbAA aBBBaa

[7] Единственное исключение из этой строгой схемы допущено в Песни третьей «Открытия Америки», где четвертое и шестое шестистишия имеют схему *AbAAbb*, а шестистишие вида *AbbAAb* не встречается.

8. Авторы шестистиший

В Поэтический корпус включены произведения 970 авторов; хотя бы один текст, написанный одинаковыми шестистишиями без холостых строк, есть у 364 из них. Больше всего интересующих нас текстов принадлежит В. Я. Брюсову — 81. Впрочем, это и неудивительно, поскольку Брюсов с 1683 текстами — наиболее представленный в Поэтическом корпусе автор. Поэтому в таблице 14 перечислены 30 поэтов с наибольшей долей шестистишных текстов от общего числа произведений. В таблицу включены только поэты, представленные в корпусе не менее 50 текстами. Ясно, что к этой таблице надо относиться с осторожностью, поскольку при таких небольших числах включение или невключение одного шестистишного текста может сильно изменить место поэта в рейтинге. Но, как бы то ни было, видно, что склонность к шестистишиям — это вопрос индивидуального стиля: никаких систематических искажений, связанных с принадлежностью к той или иной эпохе или к тому или иному литературному направлению, в таблице не обнаруживается.

Таблица 14. Авторы с наибольшей долей 6-стишных текстов

Автор	6-стишные тексты	Всего текстов
В. В. Князев	9 (14,1%)	64
Б. Ш. Кенжеев	27 (10,3%)	262
С. М. Городецкий	34 (10,2%)	333
И. С. Тургенев	6 (10%)	60
М. Н. Муравьев	20 (9,7%)	206
Н. Я. Агнивцев	14 (9,5%)	147
К. Эрберг	6 (8,6%)	70
К. К. Павлова	5 (8,5%)	59
Е. Ю. Кузьмина-Караваева	33 (8%)	411
Саша Черный	55 (7,8%)	705
М. А. Кузмин	63 (7,5%)	837
И. Ф. Жданов	6 (7,5%)	80
О. А. Юрьев	28 (7,4%)	380
П. П. Ершов	7 (7,2%)	97
Ф. К. Сологуб	40 (7%)	571
Г. Р. Державин	29 (7%)	415
Д. Л. Андреев	31 (6,9%)	452
А. С. Кушнер	17 (6,6%)	258
А. П. Цветков	18 (6,5%)	278
А. А. Григорьев	11 (6,3%)	175
М. М. Херасков	4 (6,3%)	64
В. К. Тредиаковский	10 (6,2%)	162
С. В. Кекова	13 (5,9%)	222

Окончание таблицы 14

Автор	6-стишные тексты	Всего текстов
А. И. Полежаев	8 (5,8%)	137
С. И. Липкин	20 (5,6%)	355
В. С. Курочкин	6 (5,6%)	107
В. И. Иванов	66 (5,6%)	1180
А. А. Фет	51 (5,5%)	920
М. Вега	13 (5,4%)	239
Л. А. Мей	12 (5,4%)	222

Для полноты картины приведем также полный список авторов, которые представлены в Поэтическом корпусе более чем 200 текстами, но при этом ни один из этих текстов не написан шестистишиями: И. И. Хемницер, Г. А. Глинка, И. С. Никитин, А. П. Ладинский, Н. С. Тихонов, А. Б. Мариенгоф, Б. Б. Божнев, Я. А. Сатуновский, В. Блаженный, Р. Ч. Мандельштам.

Особый интерес представляют индивидуальные пристрастия поэтов к тому или иному типу шестистишия. Такие пристрастия можно выявить следующим образом: если в корпусе размером N текстов содержится n шестистишных текстов с некоторой рифмовкой, то мы в теории ожидаем увидеть такую же долю таких шестистишных текстов у поэта, представленного в корпусе P текстами; абсолютное ожидаемое количество таких текстов $E = P \cdot n / N$. Если же наблюдаемое количество таких 6-стишных текстов O значительно превосходит E, мы можем заключить, что у поэта есть особая склонность к текстам такого типа. Это, естественно, может быть как склонность к каким-то необычным типам рифмовки, так и, напротив, склонность к наиболее распространенной рифмовке *aabccb* за счет других типов. Данные о наиболее отчетливых индивидуальных пристрастиях представлены в таблице 15. В нее включены только те случаи, когда у автора есть по крайней мере семь шестистишных текстов с определенной схемой рифмовки; таблица упорядочена по O / E, одинаковые схемы для наглядности обозначены одинаковыми значками.

Из таблицы видно, что наибольшей склонностью к оригинальным шестистишиям отличается Бальмонт, который попал в таблицу дважды: с *abaaab* и *ababab*. Схема *ababab* типична и для Брюсова; примечательно, что у Бальмонта 11 из 12 этих текстов написаны с 1897 по 1905 год, а у Брюсова они начинают массово появляться примерно с 1913 году — таким образом, он в этом отношении (осознанно или нет) идет по стопам Бальмонта. Д. Андреев, Кузьмина-Караваева, Кривулин и Бродский — это те авторы, за счет которых получила популярность схема *abcabc*. Многие авторы (Державин, Саша Черный, Цветков, Сумароков, Лермонтов и Дмитриев) питают склонность ко второму по частотности типу *ababcc*, а Кенжеев, Агнивцев, Сологуб и Кушнер используют самый частотный тип *aabccb* даже чаще, чем это делают русские поэты в среднем. Муравьев делит свои предпочтения между двумя самыми частотными типами.

Таблица 15. Индивидуальные авторские предпочтения различных типов шестистиший

Автор	Схема	Кол-во текстов (O)	*O* / *E*
К. Д. Бальмонт	♠ ABAAAB	7	17,3
Д. Л. Андреев	♣ ABCABC	16	15,5
Г. Р. Державин	♦ ABABCC	21	13,4
Е. Ю. Кузьмина-Караваева	♣ ABCABC	12	12,8
М. Н. Муравьев	♦ ABABCC	7	9,0
В. Б. Кривулин	♣ ABCABC	10	9,0
Б. Ш. Кенжеев	♥ AABCCB	26	7,8
Саша Черный	♦ ABABCC	19	7,1
А. П. Цветков	♦ ABABCC	7	6,7
А. П. Сумароков	♦ ABABCC	7	6,5
М. Ю. Лермонтов	♦ ABABCC	10	5,6
Н. Я. Агнивцев	♥ AABCCB	10	5,3
И. А. Бродский	♣ ABCABC	11	4,9
И. И. Дмитриев	♦ ABABCC	7	4,7
В. Я. Брюсов	■ ABABAB	22	4,7
С. М. Городецкий	♥ AABCCB	19	4,5
К. Д. Бальмонт	■ ABABAB	12	4,3
М. Н. Муравьев	♥ AABCCB	11	4,2
Ф. К. Сологуб	♥ AABCCB	29	4,0
А. С. Кушнер	♥ AABCCB	13	4,0

9. Выводы и перспективы

Выше дан статистический обзор рифмовки русских поэтических текстов, написанных одинаковыми шестистишиями без холостых строк. Поэтический корпус Национального корпуса русского языка свидетельствует о том, что наиболее распространены следующие типы рифмовки:

2 + 2 + 2: AABCCB, ABABCC, ABCABC, ABBACC, AABBCC, AABCBC;
4 + 2: ABAAAB и AABAAB;
3 + 3: ABABAB.

Продемонстрировано, что предпочтение тех или иных схем рифмовки во многом связано с возможностью обеспечить альтернанс; при этом, конечно, значительную роль играют индивидуальные авторские предпочтения.

Полностью незатронутой осталась проблема функции различных форм шестистишия: как те или иные типы рифмовки закреплены за жанрами? несут ли они какой-то семантический ореол? и т. п. Исследователи регулярно делают на этот счет замечания, опираясь в основном на отдельные примеры (самый подробный анализ семантики шестистиший можно найти в книге [Федотов 2001]). А вот, к примеру,

наблюдение М. Л. Гаспарова: «Шестистишия открытого типа *aabccb* и замкнутого типа *ababcc* [в первой половине XIX века. — *А. П.*] явственно дифференцируются: первые тяготеют к лирике, вторые — к балладе, где концовочное *...cc* как бы отмежевывает этапы повествования (ср. у Пушкина строфы «Не дай мне бог сойти с ума...» и «Как ныне сбирается вещий Олег...»; когда Баратынский перенес строфу «Олега» в лирическое «На смерть Гёте», это не вызвало подражаний)» (Гаспаров 1984 (2000): 158). Кажется, что материал Поэтического корпуса позволил бы подвести под такие суждения надежную количественную базу — однако это дело будущего.

Литература

Баевский В. С. Николай Гумилев — мастер стиха // Николай Гумилев. Исследования и материалы. Библиография. СПб.: Наука, 1994. С. 75–103.

Белый А. Лирика и эксперимент // Символизм. М.: Мусагет, 1910. С. 231–285.

Вишневский К. Д. Введение в строфику // Холшевников В. Е. (отв. ред.). Проблемы теории стиха. Л.: Наука, Ленинградское отделение. 1984. С. 37–57.

Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. 2-е изд. (доп.): М.: Фортуна Лимитед, 2003.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика, ритмика, рифма, строфика. 2-е изд. (доп.): М.: Фортуна Лимитед, 2000.

Никонов В. А. Строфа // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия, 1962–1978. Т. 7: «Советская Украина» — Флиаки. — 1972. — Стб. 224–226.

Тарановски К. Руски дводелни ритмови I—II. Београд: Српска академија наука, 1953.

Федотов О. И. Теория и история русского стиха. Т. 2: Строфика. М.: Флинта, 2001.

Фесенко Э. Я. Теория литературы. 3-е изд., испр. и доп. М.: Академический проект, 2008.

Холшевников В. Е. Основы стиховедения. 4-е изд., испр. и доп. СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Академия, 2002.

A. Ch. Piperski
HSE University
(Russia, Moscow)
apiperski@gmail.com

RHYMING OF SIX-VERSE STANZAS IN RUSSIAN POETRY: CORPUS STATISTICS

Poems written in six-verse stanzas exhibit a great variety of rhyming schemes. This article conducts a statistical study of these schemes on the material of the Poetic Corpus within the Russian National Corpus. The analysis of 2,433 texts written in six-verse stanzas

shows that the ABABCC type was most widely used in 18th century Russian poetry, while AABCCB type was the most popular afterwards. It is shown that the rule of alternans plays an important role in the structure of six-verse stanzas; it is particularly evident in the combinatory strophic experiments of Nikolai Gumilyov. The final section of the article gives statistics of the frequency of stanzas in individual authors.

Key words: stanzas, six-verse stanzas, Russian poetry, statistical research, poetic subcorpus

References

Baevskiy V. S. [Nikolay Gumilev as a master of verse]. *Nikolay Gumilev. Issledovaniya i materialy* [Nikolay Gumilev. Researches and materials]. St. Petersburg, 1994, pp. 75–103. (In Russ.)

Belyy A. [Lyrics and experiment]. *Simvolizm* [Symbolism]. Moscw, 1910, pp. 231–285. (In Russ.)

Fedotov O. I. *Teoriya i istoriya russkogo stikha. T. 2: Strofika* [Theory and history of Russian verse. Vol. 2. Stanzas]. Moscow, 2001. (In Russ.)

Fesenko E. Ya. *Teoriya literatury* [Theory of literature]. Moscow, 2008. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Ocherk istorii evropeyskogo stikha* [Outline of the history of European verse]. Moscow, 2003. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Ocherk istorii russkogo stikha* [Outline of the history of Russian verse]. Moscow, 2000. (In Russ.)

Kholshevnikov V. E. *Osnovy stikhovedeniya* [Preliminarily in verse theory]. St. Petersburg, 2002. (In Russ.)

Nikonov V. A. [Stanza]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya* [Brief literature encyclopedia]. Moscow, 1962–1978. Vol. 7. 1972, pp. 224–226. (In Russ.)

Taranovski K. *Ruski dvodelni ritmovi I—II*. Beograd, 1953.

Vishnevskiy K. D. [Introduction into stanzas]. *Problemy teorii stikha* [Theory of verse problems]. Leningrad, 1984, pp. 37–57. (In Russ.)

DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.9

Д. В. Сичинава
Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН
(Россия, Москва)
Потсдамский университет
(Потсдам, Германия)
mitrius@gmail.com

К ОПИСАНИЮ СКОЛЬЗЯЩЕЙ РИФМОВКИ У ПОЭТОВ XX ВЕКА

В статье описывается история употребительности, контекста и семантического ореола так называемой скользящей рифмовки (*абв абв* и более сложные аналогично устроенные цепи рифм) в русской поэзии XX века с преимущественным вниманием к авторам второй половины века. При этом приводятся статистические данные по корпусу в целом, включая и серебряный век, и некоторые замечания о скользящей рифмовке у поэтов-модернистов, а затем и о сохранности этой формы в советской (в том числе неподцензурной) поэзии середины века. Выявлен ряд характерных содержательных признаков, сопровождающих обращение к этому приему, и генеалогия скользящей рифмовки у некоторых авторов (в частности, особое внимание обращено на возникновение этой формы у Бродского, сыгравшего ключевую роль в ее новом расцвете).

Ключевые слова: семантика поэтической формы, скользящая рифмовка, строфика, Иосиф Бродский, Сергей Вольф, Наталья Горбаневская, Юнна Мориц, Олег Юрьев

1. Из литературы вопроса

На страницах замечательной «Летейской библиотеки» А. Л. Соболева [Соболев 2013] нашел свое место и Макс(им) Жижмор (1888–1936), потомок канторов-литваков, номинальный пролетарский поэт («другие вообще его не брали с собой играть», замечает альтер эго Соболева из «Живого журнала» Лука Лейденский), эпизодический герой одной из «Китайских теней» — Георгию Иванову запомнилась строка «Что делать с запасами нежности?», причем продолжение как минимум не хуже, — и автор книги стихов «Шляпа. Куцопись» (1922). В предварительной версии очерка в Интернете Лука Лейденский приводит подборку стихов своего героя, в том числе и такое десятистишие — изящно расположив его в подборке именно под номером 5:

POST-SCRIPTUM

Свежие розы твои
Как-то внезапно увяли.
Не заказать ли парик
Мне из искусственных роз
И, дико смеясь, на макушку надеть?
Правда ль, что розы любви
Роз лицемерней печали,
И что разлюбленный лик
Прямо немыслим без слез?
При сем прилагаю я марку. Ответь.

Лука сопровождает этот текст таким комментарием: «Не могу не отметить, что это довольно редкий для русской поэзии тип скользящей рифмовки (Гаспаров приводит примеры тернарной и кватернарной рифмовки, а эта — квинтернарная!) — *Л. Л.*».

Тонкое замечание А. Л. Соболева открывает тему пространства возможностей варьирования приема скользящей рифмовки в русской строфике. Но прежде всего расшифруем лаконичную ссылку хрониста. У М. Л. Гаспарова дается определение скользящей рифмовки[1] как упорядоченного нарушения правила скрещения рифмических цепей:

> Легче всего воспринимаются несколько рифмических цепей одновременно тогда, когда с самого начала перед глазами (или на слух) проходят первые звенья всех рифмических цепей, а потом повторяются в том же порядке. Такая рифмовка называется скользящей и воспринимается как усложнение перекрестной; ср. — *абаб* (перекрестная), *абвабв* (тернарная, то есть «троичная»), *абвгабвг* (кватернарная, то есть «четверочная») и т. д. [Гаспаров 1993: 181]

В качестве примеров скользящей рифмовки Гаспаров дает «Как одинокий дятел...» С. Парнок (1916/1921, квартернарная рифмовка).

С тех пор появилось как минимум три обстоятельных экскурса о скользящей рифмовке у русских поэтов первой половины XX века. В двух своих работах — о Георгии Иванове и Пастернаке — семантику этого типа строфики обсуждает А. К. Жолковский. В связи с Ивановым он отмечает, что скользящую рифмовку тот использует «почти исключительно в мрачных стихах» [Жолковский 2009], причем эта привязка очень устойчива — от самого раннего сборника «Отплытье на о. Цитеру. Поэзы» («Бродят понуро...», 1911) через знаменитый шедевр из «Роз» «Хорошо, что нет Царя...» (1930) до позднего «Может быть, умру я в Ницце...» (1954). При анализе стихотворении Пастернака «Гроза, моментальная навек» (1917–1919)

[1] История этого термина — предмет отдельного исследования. В немецкой традиции *gleitend Reim* отсылает не к строфике, а к клаузуле (дактилическая рифма / рифма, охватывающая три слога).

Жолковский усматривает в выборе скользящей рифмовки (квартернарной) иконический эффект «оттягивания конца» с разрешением лирического сюжета в финале. [Жолковский 2014].

Подробно рассмотрена проблематика скользящей рифмовки (с учетом указанных выше статей Жолковского) в очень ценной работе Е. В. Капинос и И. С. Полторацкого [Капинос, Полторацкий 2020] об Алексее Ачаире. Исследователи опираются, в частности, на Национальный корпус русского языка, приводя список текстов, в которых встретилась такая рифмовка (на момент их исследования), и выделяя авторов, для которых такой прием особенно характерен. Сразу оговоримся, что на материале современного состояния НКРЯ этот список может быть существенно пополнен даже для первой половины века, тем не менее наблюдения не утратили актуальности:

> В «Национальном корпусе русского языка» [Национальный корпус] зафиксированы единичные случаи кватеральной [здесь и далее — sic; форма этого термина у авторов неустойчива. — *Д. С.*] скользящей рифмовки в поэзии XVIII–XIX веков («Скромность» Г. Р. Державина[2], «Вихорь» Л. А. Мея), значительно больше — в XX веке: по одному-два примера — у И. А. Бунина («Источник звезды», 1906–1911[3]), А. Блока («Под ветром холодные плечи...», 1907), М. Волошина («Священных стран...», 1907), Н. Гумилева («На таинственном озере Чад...», 1908, кватеральная рифмовка не во всех строфах), В. И. Иванова («Вождь любящих, звездный Амур...», 1915, «Свершается Церковь, когда...», 1915), А. Мариенгофа («Покорность топчем сыновью...», 1918), по три-четыре — у склонных к стихотворным экспериментам К. Бальмонта («Успокоение», 1900, «Память», 1903, «Я спал как воды моря...», 1903, «Среди магнолий», 1914), В. Брюсова («Все ближе, все ближе, все ближе...», 1906, «Город Змеи и Медного Всадника», 1916, «Молитва», 1917) и М. Кузмина («Виденье мной овладело...», 1916, «Колизей», 1921, «Пламень Федры», 1921, «Был бы я художник, написал бы...», 1926, в последних двух текстах кватеральная рифмовка в отдельных строфах), больше всего — у С. Парнок («Каин», 1916–1922, «Как воздух прян...», 1916–1922, «Об одной лошаденке чалой...», 1927, «На Арину осеннюю — в журавлиный лет...», 1927, «Старая под старым вязом...», 1927, «Что это значит — “седьмое небо”...», 1932), — не случайно именно из ее поэзии М. Л. Гаспаров берет пример скользящей рифмовки [Гаспаров 1993: 180]. Из эмигрантских поэтов такой рифмовкой владел авторитетный для харбинцев Г. Иванов и Б. Поплавский («Люди несут огонь», «Стекло блестит огнем», 1931–1935)... Что же касается Ачаира, то можно сказать, что в его кватернарно зарифмованных восьмистишиях, в общем не связанных с определенным семантическим полем, преобладают мотивы любви, надежды, разочарования, вообще характерные для лирики русского Харбина.

---

[2] О схеме этого стихотворения см. ниже; это скорее осложненный моноримическими цепями дериват тернарной скользящей рифмовки.

[3] Это также дериват, осложненный холостыми строками; квартернарной рифмовки в нем нет.

Далее авторы рассматривают 15 стихотворений Ачаира, написанных тройной и четверной скользящей рифмовкой «вместе с примыкающими к ним формами», в том числе с иным типом скрещения рифмических цепей. Пока только одно из этих стихотворений входит в НКРЯ; но из приведенных исследователями дополнительных данных видно, что этот поэт сыграл особо выдающуюся роль в истории нашего приема, фактически деля в эпоху модернизма первое место с Брюсовым (к сожалению, прямого развития в поэтической традиции эксперимент Ачаира не получил, хотя см. ниже нашу гипотезу о А. Несмелове).

В качестве курьеза, хотя и показательного с культурно-исторической точки зрения, отметим также энциклопедическую заметку А. Любомудрова о петербургской поэтессе Галине Ильиной, члене Союза писателей России [Любомудров 2018]:

> И. тщательно работает над словом и формой, отсюда богатство метрики и рифмовки. Таковы удачная тернарная рифма в стих. «Времена года», дольники с панторифмич. цепочками и регулярными спондеями в стих. «Смог над городом завис...» («Посерели облака лиц / Опрокинуты дома ниц»); кватернарная скользящая рифмовка в стих. «Прокралась осень»; строфы-пентеты в стих. «Какая поздняя весна!». В то же время внутр. миру героини И. чужда рационалистичность, она отвергает попытки «поверить алгеброй гармонию». Об этом стих. «В горниле сбрендившей погоды...», где И. ведет полемику со своим учителем Ю. Шестаковым, певцом «ментального огня», не приемля искусительную игру ума с вечными понятиями.

Судя по выстроенным в этом тексте антитезам, «скользящая рифмовка» или «пентеты» с точки зрения эстетики Любомудрова — уже не просто пример безыдейного формализма, осуждаемый безоговорочно: «богатство метрики и рифмовки» вновь заслуживает похвалы в качестве образца, как говорили в 1930-е, «мастерства», но в целом все же на грани «искусительной игры ума».

Недавнее пополнение Национального корпуса русского языка произведениями поэтов, писавших во второй половине XX века и работавших преимущественно в более традиционных (не верлибрических) формах, позволяет говорить о поздней практике скользящей рифмовки предметнее.

2. Семантический потенциал. Дериваты

Стихотворения, написанные скользящей рифмовкой, представляют собой чередующиеся равные по длине последовательности строк без внутренней рифмовки, но связанные попарно, причем столькими связями, сколько в этих последовательностях строк. Таким образом, слух или глаз, настроенный на ожидание рифмы, сперва не находит отклика своим ожиданиям (т. е. воспринимает нерифмованный отрезок: *абв...*), но затем эти отклики приходят в том же порядке, причем, чтобы обратить на них внимание, при восприятии первой последовательности нужно запоминать финальные слова/звуки — или обнаруживать их задним числом; начиная со второй пары последовательностей (если она, конечно, есть) это ожидание уже предсказуемо. В самой этой структуре заложена противоречивость; как увидим ниже, она может быть

иконически связанной с различными типами семантики (эксплуатирующими как мотив напряженности и контраста, так и мотив глубинной связности), в том числе и поддерживаемым синтаксическими и дополнительными стиховыми средствами.

Упомянем о *дериватах* скользящей рифмовки, незначительно отклоняющихся от гаспаровского определения; какую степень отклонения признать незначительной — другая и более субъективная проблема. По-видимому, при привлечении семантики поэтической формы любого уровня — метрической, ритмической, строфической и проч. — от признания и изучения отходящих от прототипа дериватов уйти нельзя в принципе. Это подтверждают и работы предшественников: А. К. Жолковский говорит о *перекрестной* тернарной скользящей рифмовке (в «Луны начищенный пятак...» Георгия Иванова) и об *опоясывающей* тернарной скользящей рифмовке (в «Это было утром рано...» его же, 1954). Строго говоря, в терминологии Гаспарова перекрестная рифмовка *абаб* признается только для четверостишия (и она является *бинарной* скользящей, см. выше), как и опоясывающая *абба*, которая относится к другому классу явлений. «Луны начищенный пятак...» — удовлетворяющее гаспаровскому определению скользящей рифмы 12-стишие с рифмой *абвабв*, в то время как «Это было утром рано...» — два трехстишия с рифмовкой *абв вба* (двойная опоясывающая схема), за которыми следует четверостишие с перекрестной рифмой *гдгд*. Возможно, возвращающаяся после двух вложенных друг в друга рифменных цепей рифма в строке *Черный рокот океана* изображает накатывающуюся на берег волну; налицо и напряжение экспозиции, в финале разрешающееся поспешным выстрелом — по-видимому, Г. Иванов изобразил гибель Мандельштама в дальневосточном лагере. В статье об Ачаире исследователи привлекают к рассмотрению, помимо собственно скользящей рифмовки, «примыкающие... формы» с перекрещением рифмических цепей, также тесно связанные с его экспериментами. Скользящая схема рифмовки может быть осложнена рефреном («In Memoriam, IV» Н. Минского, предположительно 1910-е; см. также ниже о Мориц) или холостыми строками («Источник звезды» И. Бунина, 1906–1911: *хахб хахб*; см. также ниже о Горбаневской).

К скользящей рифмовке в разметке НКРЯ отнесена, как уже выше указано, схема стихотворения Державина «Скромность» («Тихий, милый ветерочик...», 1791, *абвв абвв*), представляющая собой дериват — *avant la lettre* — еще не кристаллизовавшейся формы, стоящей на полпути между экспериментальной рефренной формой и правильным чередованием рифменных цепей. При этом *б* и второе *в* в каждой строфе — цепь-монорим (всегда на слово *любезну и молчи*). К ранним дериватам скользящей рифмовки можно отнести еще, например, шестистишие Тютчева «Как насаждения Петрова...» (1869, *абв бав*, с пробельной строкой).

3. К списку образцов и ключевых фигур

Обращение к корпусу позволяет выявить больше стихотворений со сверхдлинной (пятерной и даже шестерной) скользящей рифмовкой, чем это предполагалось в работах Гаспарова, Соболева и даже пользовавшихся несколько более ранней версией НКРЯ Капинос и Полторацкого.

Сразу же выделяются лидеры, гиперболизирующие этот редкий прием: в начале века это Вячеслав Иванов, в его конце — Олег Юрьев. У обоих представлено по одному стихотворению с пятерной и шестерной скользящей рифмовкой. У Вячеслава Иванова это соответственно «Vox Populi» (1912, послание Федору Сологубу) и «Чаша св. Софии» (1915). В последнем сверхдлинные последовательности рифмических звеньев мотивированы контрастом соотносящихся картин и временной дистанцией между ними: некогда православный Константинополь был пленен турками, а теперь ждет избавления от русских воинов. У Юрьева это два урбанистические пейзажа «Steel Nature — Suburb» (1990) и «Круглы брады у русских мулл» (1989; случайно ли в нем изображены пугающие «четыреста мечетей» Москвы, не скептический ответ ли это Вяч. Иванову?). Кроме них, пятерная рифмовка представлена у Валерия Брюсова («Мумия») и в отмеченном А. Л. Соболевым десятистишии Жижмора, с которого мы начали эту статью.

Фонд доступных в корпусе образцов строгой скользящей рифмовки сейчас содержит примерно 350 текстов. Ниже перечислены представленные в корпусе авторы XX-го — начала XXI века, для которых этот прием особенно характерен (обращались не менее 3 раз); результаты одного из рекордсменов, А. Ачаира, даются не по Корпусу, а по специально посвященной ему статье. До XX века единственный продуктивный автор — Фет (3 образца тернарной рифмовки); если учитывать тютчевский дериват «Как насаждения Петрова...», то три таких текста найдется и у Тютчева (причем два из них шестистишия, с минимальным циклом повтора). В скобках после каждого имени указано число образцов тернарной, а после знака ‘+’ — квартернарной скользящей рифмовки; для Брюсова, Вяч. Иванова и Юрьева через еще один плюс добавлено количество сверхдлинных (пятерных и шестерных) образцов, указанных выше. Цифры упорядочены по сумме, при равном числе текстов авторы с большим числом более сложных схем стоят выше (например, Кузмин, у которого есть 4 образца кватернарной рифмовки, приводится перед Городецким, у которого их только 2). Учитываются (как и у наших предшественников) случаи, когда скользящая рифмовка встретилась лишь в некоторых строфах, в том числе в составе полиметрических композиций — «Красного бычка» Цветаевой, «Поганкиных палат» Саши Черного и др.; разные обладающие внутренней самостоятельностью фрагменты мелопеи «Человек» Вяч. Иванова учтены, как и в разметке НКРЯ, отдельно. Но построенные таким образом терцеты в сонетах (этот класс случаев специально оговорен у А. К. Жолковского) не учитываются.

Начало XX века: В. Брюсов (11+4+1), А. Ачаир (4+11) (по работе [Капинос, Полторацкий 2020]), Е. Кузьмина-Караваева (мать Мария) (12+2), Вяч. Иванов (7+2+2), С. Парнок (4+6), М. Кузмин (5+4), С. Городецкий (7+2), Саша Черный (7+1), К. Бальмонт (3+4), А. Блок (5+1), М. Цветаева (4+1), А. Тиняков (4+1), Г. Иванов (3+1), И. Северянин (3+1), В. Каменский (3+1), А. Несмелов (1+2), В. Перелешин (1+2), В. Александровский (3+0), А. Ахматова (3+0), Ф. Сологуб (3+0).

Середина — вторая половина века, а для ряда поздних авторов и начало XXI века: Н. Горбаневская (8+12), Д. Андреев (17+3), И. Бродский (17+1), О. Юрьев (4+3+2), Ю. Мориц (4+4 и еще один пример, задействующий тавтологическую

рифму), В. Кривулин (8+0), С. Вольф (3+4), И. Чиннов (3+1), Б. Ахмадулина (4+0), Н. Байтов (0+3), Б. Рыжий (2+1), С. Липкин (3+0), И. Жданов (3+0).

Интересно, что у ряда авторов, лишь эпизодически обращавшихся к скользящей рифмовке (например, у таких разных поэтов, как Николай Гумилев или Вера Меркурьева, Николай Глазков или Михаил Айзенберг) применение приема не выходит за рамки одного цикла рифм, то есть речь идет о 6-стишиях или 8-стишиях, тем самым интенсивность применения приема гармонирует с его экстенсивностью.

В статье А. Ч. Пиперского (настоящий сборник) приводятся имена поэтов, среди шестистиший которых значимо выделяются именно шестистишия со скользящей рифмовкой: это Д. Андреев, Е. Кузьмина-Караваева, И. Бродский и В. Кривулин. Со всеми мы ниже так или иначе встретимся.

Еще одно общее замечание: по приведенным нами цифрам видно, что при общем преобладании (как более легкой) тернарной рифмовки выделяются поэты, пристрастие которых к более длинным цепям статистически заметно: среди модернистов, как уже отчасти заметили Капинос и Полторацкий, это, помимо их героя Ачаира, — Бальмонт, Кузмин, Парнок, Вяч. Иванов; среди поэтов второй половины века — Горбаневская, Юрьев, Мориц, Вольф, Байтов.

4. Серебряный век: некоторые дополнительные замечания

Анализ продуктивности и семантики скользящей рифмы у авторов начала XX века в прямое задание нашей работы не входит, однако надо упомянуть не отмеченную в исследовании Капинос и Полторацкого фигуру Елизаветы Кузьминой-Караваевой (матери Марии), которая активно эксплуатировала этот прием в 1914–1916 годы (циклы «Вестники», «Спутники», «Обреченность», «Последние дни») в разных размерах и вернувшуюся к нему в 1930-е, причем всегда, кроме самого последнего образца (восьмистишия с квартернарной рифмовкой «Ночь. И звезд на небе нет...»), в текстах с более чем одной последовательностью рифмических цепей. Тоже носит циклообразующий характер, но более однообразно применение этого приема у Городецкого (в основном это перекликающийся с синхронной «Снежной маской» Блока цикл «Заколдованная любовь» 1907 года) или у пролетарского поэта В. Александровского в 1919 году. Неудивителен интерес к нашей форме «алгебраического» экспериментатора и стиховеда Брюсова (в том числе в составе иллюстративных «Опытов...», с подзаголовком «Строфы»), но это пристрастие явно выходит за рамки разовой механической проработки приема: Брюсов активно использует скользящую рифмовку в самые разные периоды. Надо упомянуть также «демократическую», сниженную тематику, куда скользящая рифмовка в этот период также проникает, вероятно, под влиянием строфически довольно пестрой традиции сатирических куплетов (тексты Саши Черного, одно шестистишие Потемкина, одна раннесоветская агитка Тинякова). К этой традиции, видимо, принадлежит и любовное послание Жижмора, лирический герой которого стоит на полпути между «Смешной любовью» Потемкина и «Праздником» Нельдихена.

Специально в контексте творчества Ачаира, которому посвящена работа Капинос и Полторацкого, обращают на себя внимание образцы обоих типов рифмовки, хотя и нечастые, у двух ведущих харбинских поэтов — Арсения Несмелова и Валерия Перелешина. Последнего уместно рассматривать именно в рамках этого периода, поскольку все его обращения к скользящей рифмовке относятся к 1930-м годам. Хотя основной корпус текстов Перелешина приходится уже на вторую половину века, он, как известно, состоит в основном из сонетов, потеснивших в его творчестве изначально довольно широкий метрический и строфический репертуар. Интересно, что старший поэт — Несмелов — начинает разрабатывать эту форму позже и Перелешина, и Ачаира, уже незадолго до гибели, в философских опытах 1940-х. Не исключено, что его стимулировала обратиться к этой форме именно беспрецедентная разработка ее у Ачаира.

5. От Кумача к Бродскому

В сталинский период, ознаменованный сильнейшим формальным и содержательным упрощением официальной поэзии, «формалистической» скользящей рифме находилось место лишь эпизодически, например, в стихотворении «Под куполом цирка» (1940) В. Лебедева-Кумача, автора еще модернистской выучки (и то соответствующий прием он позволяет себе только в рефрене, остальные строфы устроены проще). Хронологически связующее звено между авторами Серебряного века и поэзией позднесоветского периода, по крайней мере с точки зрения активной эксплуатации приема, — это не опубликованное при жизни поэтическое творчество позднего модерниста Даниила Андреева, который, как известно, был экспериментатором и стиховедом, не только описывавшим, но и создававшим поэтические формы. Скользящая рифмовка у него, как и у Кузьминой-Караваевой, выступает в циклах — как любовной лирики, так и визионерских картин, примыкающих к «Розе мира». Но с историко-литературной точки зрения, вероятно, больше веса имели одиночные неподцензурные эксперименты Н. Глазкова («Многое кажется глупым...», 1939; ср. более оптимистичное, несмотря на первую строку и дату, «Жизнь — путевка в Сибирь...», 1938) и Е. Кропивницкого («Сумасшествие», 1940; «Жестокость», 1952), при помощи скользящей рифмовки изображающие разобщенный, хаотический и абсурдный (но на каком-то уровне все же связный) мир; этот иконизм перекликается с отмеченным Гаспаровым приемом необычной строфики у Державина, изображающим «хаос в мире» [Гаспаров 2000: 103]. Из более поздних текстов сюда же примыкает эмигрантское «Далекий лед, далекий дымный день...» И. Чиннова (1970).

Особо мотивирована тернарная скользящая рифма в «Глиняной таблице» П. Зальцмана (1956), очень вольном переложении древнего ассирийского текста, построенного как диалог Господина и Раба, где Раб саркастически соглашается со всем, что говорит Господин: рифмы в ответах второго эхом подхватывают заданные Господином темы. Этот текст находится на грани строгой скользящей рифмовки и ее дериватов: здесь встречаются перестановки рифмических цепей

(*абв бав*), а также активно используются диссонансы, не сразу опознаваемые как рифмы. «Демократическую», песенную традицию представляет содержащее элементы стилизации стихотворение А. Тарковского «Встали хлопцы золотые...» (1960). Публикация этого текста, среди прочих, знаменует возвращение приема скользящей рифмовки и в легальную советскую поэзию (ср. датированное тем же годом стихотворение Л. Мартынова «Пан», далее у Чухонцева, Сосноры и многих других).

6. Скользящая рифмовка: избранные мастера (1960–2000-е)

С середины 1960-х скользящую рифмовку систематически использует И. Бродский (18 стихотворений). Как и ряд других упомянутых авторов, он начинает «обкатывать» прием в большом масштабе, а именно в лиро-эпическом цикле из 7 стихотворений «Из школьной антологии» — почти 400 строк, 1966–1969 (учтен в НКРЯ как один текст, что кажется спорным). Интересно, что Бродский, за исключением единичного, но очень важного дебютного опыта в одной из строф стихотворения «Одной поэтессе» (1965), о котором см. ниже, полностью равнодушен к квартернарным цепям, ограничиваясь шестистишиями *абв абв*. Так написаны, в частности, несколько его знаменитых стихотворений: «Anno Domini» (1968), два текста из «Мексиканского дивертисмента» (1975), «Осенний крик ястреба» (1975). Бродский осваивает в этой форме оба своих ведущих размера — ранний 5-стопный ямб и поздний длинный тонический стих (ощущение рифмованности в котором размывается). В его стихах такая строфика нередко мотивирована контрастом между половинами шестистишия: экспозицией и действием, например, в «Мериде» из «Мексиканского дивертисмента», или чередованием зрительных перспектив в «Осеннем крике ястреба». Интересно, что в «Крике» трехстишия внутри шестистиший разделены очень четко также и синтаксически, между ними практически нет характерных для этого текста анжамбманов (сцепляющих даже строфы), кроме разбитого на два трехстишия возгласа *вон, || там!* — что обнажает прием контраста точек зрения. Противоположная манера избрана и в цикле «Из школьной антологии», и особенно в «Друг, тяготея к скрытым формам лести...» (1970), где шестистишия и трехстишия слиты и синтаксически, и графически, а слежение за рифмическими цепями дополнительно нарушается диссонансными рифмами — распределенными, впрочем, предсказуемо (по паре на шестистишие: *человек ~ черновик, паром ~ порам, насилью ~ солью, горы ~ Геро* и т. п.).

Эксперименты с диссонансами вообще стоят у истоков этого приема у Бродского, как показывает разбор написанного в ссылке стихотворения «Одной поэтессе» (1965) в специальной статье М. Л. Гаспарова о рифме Бродского [Гаспаров 1995]. Здесь представлена единичными строфами как схема *ААА*б*ВВВ*б (затянутая), так и *АБВгАБВг* (первый у Бродского опыт скользящей рифмовки — и единственный пример квартернарной цепи):

Сапожник строит сапоги. Пирожник
сооружает крендель. Чернокнижник
листает толстый фолиант. А грешник
усугубляет, что ни день, грехи.
Влекут дельфины по волнам треножник,
и Аполлон обозревает ближних —
в конечном счете, безгранично внешних.
Шумят леса, и небеса глухи.

Преобладающая схема при этом иная: *АБАвГБГв*. Общим знаменателем для этих схем, скрадывающим их различие, является то, что разные ряды женских рифм (*классицизмом ~ сарказмом ~ железным, пирожник ~ чернокнижник ~ грешник*) относятся друг к другу как диссонансы.

Этот сюжет интересен и тем, что позволяет ответить на вопрос о том, под какими влияниями эта строфика вообще у Бродского возникает. Вероятным образцом стихотворения «Одной поэтессе», по воспоминаниям М. С. Петровского ([Стихи и Бродский 2016: 346–348][4]) был «Иероним Босх» П. Антокольского (1957; *ААА6ВВВ6*, при диссонансных рядах *А* и *В*). При этом сюда надо добавить и другой, фактически более близкий, образец, задействующий скользящую рифмовку и ее дериваты — это «М. В. Кульчицкий» Б. Слуцкого, влияние творчества которого на становление Бродского общепризнано (1952–1956; *АБвАБв* дважды, *АБвАБАв* и *АБвБАв*, причем ряды *А* и *Б* связаны диссонансом друг с другом)[5]. Оба эти стихотворения, тоже написанные пятистопным ямбом, посвящены миссии художника; сюда вписывается и поэтическое кредо Бродского с ироническим отторжением от адресатки-коллеги. Таким образом, киевлянин Мирон Петровский, познакомив в 1960 году в Москве ленинградца Бродского со сборником Антокольского и конкретно с «Босхом» (его собеседник сначала «презрительно фыркнул», а потом «молча отобрав книжку, сунул ее в карман»), судя по всему, помог молодому поэту сделать ключевой шаг в истории скользящей рифмовки в XX веке. Этот текст, где, собственно, даже нет такой рифмовки, актуализировал образец Слуцкого и спустя несколько лет стимулировал Бродского на собственные эксперименты, отразившиеся далее у его ровесников и младших современников.

Действительно, преобладающее влияние Бродского на русскую неофициальную поэзию этой эпохи способствует популярности скользящей рифмовки у других поэтов, у некоторых она также становится излюбленным приемом. С 1972 года так

---

[4] Благодарю украинских коллег: покойную И. С. Булкину за указание на этот мемуар и М. И. Назаренко за указание на его публикацию.

[5] Другой, поздний образец скользящей рифмы у Слуцкого — «В революцию, типа русской...» (1967–1972), где первые два первых шестистишия *АБвАБв* написаны на общую пару мужских рифм (в разном порядке) *лезть ~ честь*, задающую лейтмотив текста, а последняя (*АбАбАб*), подчеркивая безнадежность революционной ситуации для человека чести, «вырождается» в упрощенную схему и тавтологические рифмы (*типа ~ войны ~ типы ~ нужны ~ типы ~ нужны*).

начинает писать В. Кривулин, с 1978 года — Ю. Мориц, с 1982 года — Н. Горбаневская, ставшая крупнейшим виртуозом скользящей рифмовки.

Разнообразию и оригинальности репертуара стиха Горбаневской посвящена работа Л. А. Барковой в настоящем сборнике; разработка скользящей рифмовки, и формально (преобладание квартернарных форм, отсутствие графического деления, дополнительные рифмические цепи), и семантически у нее существенно отличается от решения этого приема у Бродского. Например, начинающееся с демонстративно просторечной формы стихотворение «Я жаждаю здравого смысла...» (1982) посвящено не только противопоставлению, но и переплетению «дневного» и «ночного» начал; его три восьмистишия, не отделенные друг от друга графически, попарно скреплены стоящими в разных позициях общими рефренными строками, содержащими эти два лейтмотива (*И ясного света дневного, Но шляюсь по свету ночами*). Тем самым стихотворение содержит также элементы цепной строфы (типа пантума; о практике цепных строф в русском модернизме см. [Гаспаров 1969]). Одинаковые слова в рифмующей позиции дополнительно связывают строфы написанных скользящей рифмовкой стихотворений еще, например, у Б. Слуцкого (см. сноску 5) или в бурлескной «Эпитафии» Н. Байтова (2002). Стихотворение «Захлебываясь песней...» (1982–1983) эксплуатирует традицию песенных «куплетов» (как у А. Тарковского), причем его структура осложнена холостой, «захлебывающейся» строкой (третьей в каждом четверостишии). Этот прием Горбаневская использует еще раз («Зима последней осени», 1993), в целом для нее характерен интерес и к другим дериватам скользящей схемы (например, *абв авб* или зеркальная схема *абв вба*).

В стихах Юнны Мориц прием скользящей рифмовки, как нередко и у Бродского, позволяет противопоставить части синтаксического периода и поддерживает риторическую структуру, например, в первом стихотворении цикла «Памяти Андрея Тарковского» (1987):

Ностальгия по умершим от ностальгии,
по тарковской погоде, по хлябям разверстым
над пожарами —
ярче горим под водой! —
это — русское время, мои дорогие,
это — русское действо и русское место,
русский дух, испытуемый русской бедой.

В этом стихотворении все шестистишия скреплены повторяющейся рефренной строкой *Ностальгия по умершим от ностальгии* — но, в отличие от разобранного выше образца Горбаневской, на одной и той же позиции, вводящей единую тему каждой строфы. Ср. риторический контраст между трехстишиями в контексте гражданского пафоса у Н. Коржавина (1968):

Судьба считает наши вины,
И всем понятно: что-то будет —
Любой бы каялся сейчас...

Но мы — дорвавшиеся свиньи,
Изголодавшиеся люди,
И нам не внятен Божий глас.

Наоборот, семантика плавного, легкого движения и переплетения бытия воплощена в стихотворении Мориц «Перелетала обезьяна» (1985), где встречается и глагол *скользить* (неясно, насколько осознанно связанный со стиховедческой терминологией):

Волной над бездной океана
вздыхая грустно и ликуя,
она по воздуху скользила —
и мерой мира был поток!

Осознанность экспериментов О. Юрьева в области такой рифмовки тоже подчеркивает первая строка одного из написанных по этой схеме его стихотворений: *Узелков мне не надо скользких...* («Александрийская песня», 1987); в общем контексте его творчества уже не приходится сомневаться в неслучайности стиховедческого термина (ср. также совместно с образом винтового движения: *А вывинтивши тело целиком, По скользкой покачуся кожуре я...*, «Скелет светящийся Адмиралтейства», 1987). Открыто экспериментальным является и его опыт пятерной рифмической цепи в городском пейзажном десятистишии «Steel Nature. — Suburb» (1990), снабженном эксплицитным подзаголовком «Разноударные рифмы» (*луны ~ юны, паутины ~ расплетены*); сочетание этих приемов, максимально «растворяющих» рифму в тексте, отсылает к опытам А. Мариенгофа начала 1920-х. Другой фантастический урбанистический пейзаж Юрьева, эксплуатирующий темы сновидения, исчерпанности возможностей языка и загадочно-страшного «русского ислама» — в представленном как «фрагмент» из одноименной поэмы тексте «Круглы брады у русских мулл» (1989). Здесь также выступает дополнительный прием, помимо сверхдлинной скользящей рифмической цепи, приглушающий ощущение рифмы — это непредсказуемо вольный 4–5–6-стопный ямб (излюбленным этот прием является также в 6-стишиях В. Кривулина). Напротив, рифмические цепи подчеркнуты в «Трех шестистишиях без слова “вода”» (2007–2010), где используется регулярная метрика, богатые и глубокие рифмы (*попеременно ~ одновременно, оттиснено ~ оттеснено, голубым ~ неколебим*), а также повторы рифмующихся слов внутри строк (прием, активно эксплуатируемый, наряду с собственно внутренней рифмой, также у Горбаневской).

В плохо датирующихся текстах С. Вольфа 1980–1990-х годов активно эксплуатируется регулярная неравная длина строк в ямбе: (*Потом мы шли тропой, / Завинченной в кустах, / Серп силу набирал, несомый мглою, / И вился над тобой / Твой холод и мой страх, / И возвращался плавною иглою*; отметим семантику плавности и движения по спирали, уже отмечавшуюся нами у Мориц и Юрьева). Этот прием сравнительно редок в скользящей рифмовке, но в рассматриваемом цикле увеличивает связность и предсказуемость рифмических цепей на слух: две короткие строки предстают как одна цезурованная и графически парцеллированная с внутренней

рифмой внутри более простой перекрестной рифмовки. Ср. в другом стихотворении Вольфа укороченные четные строки при квартарнарной цепи, ведущие к схожему эффекту:

Полезно опусканье глаз
На прелый лист,
Стократно опусканье век
На краткий миг,
И, просекаемый сейчас,
Терновник мглист,
И еле слышим мягкий смех,
Чуть видим лик...

Примеры неравенства строк в скользящей рифмовке есть также у С. Липкина («Обман», 1971, «Утро по дороге в лес», 1984), но, в отличие от Вольфа, в «гладкие» полустишия они не укладываются, создавая, напротив, ощущение прерывистого и шероховатого стиха; в «Обмане» (Я4д+Я3м+Я4ж) это ощущение поддерживается сочетанием в трехстишии и дактилического, и мужского, и женского окончаний.

7. Итоги

Обращение к скользящей рифмовке на материале НКРЯ позволяет существенно обогатить представления об истории этой формы в русской поэзии, о степени ее интенсивной и экстенсивной разработки у поэтов разных эпох, а, главное, о семантике русской строфики и о линиях преемственности в этой области.

В иконической структуре формы потенциально заложен ряд семантических оттенков, противоречивых, но в ряде случаев и совместимых и дополняющих друг друга: 1) напряженность и ее разрешение; 2) запрос и отклик; 3) контраст между двумя последовательностями, в частности, хаотичность и разобщенность; 4) напротив, ощущение связи и глубинного переплетения картин, представленных в разных последовательностях. С последним из этих оттенков граничат мотивы легкого, плавного и спиралевидного/скользящего движения (в ряде случаев, по-видимому, у О. Юрьева, мотивированные знанием стиховедческой терминологии). Все эти семантические элементы могут поддерживаться синтаксическим членением; в случае 3) — сильной синтаксической границей между последовательностями *абв*||*абв*, в случае 4) — наоборот, их слитностью.

Кроме того, поэты могут задействовать разные дополнительные приемы, подчеркивающие или, напротив, размывающие ощущение рифмованности. В первом случае это дополнительное скрепление последовательностей рифмами или рефренами (Слуцкий, Мориц, Горбаневская), богатая рифма (Юрьев), предсказуемость метра, возможность интерпретации структуры как более простой с внутренней рифмовкой (Вольф); во втором случае — разноударная рифма (Юрьев), диссонанс (Бродский), разнообразие клаузулы (Липкин), вольная длина строк или регулярное чередование разностопных строк, не укладывающихся в более простые схемы.

Несомненно, очередные пополнения Поэтического корпуса, работа над которым продолжается, позволит уточнить и дополнить эту картину.

Литература

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Строфика. Изд. 2-е (доп.). М.: Фортуна Лимитед, 2000.

Гаспаров М. Л. Рифма Бродского // Russian Literature. 1995. Vol. 37. № 2/3. P. 189–201.

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

Гаспаров М. Л. Цепные строфы в русской поэзии начала XX века // Русская советская поэзия и стиховедение: Материалы Межвузовской конференции / Отв. ред. К. Г. Петросов. М.: МОПИ, 1969. С. 251–257.

Жолковский А. К. «Гроза, моментальная навек»: цайт-лупа и другие эффекты // Toronto Slavic Quarterly. 2014. № 48. P. 290–310.

Жолковский А. К. Так и этак Георгия Иванова («Луны начищенный пятак...») // Звезда. 2007. № 9. С. 185–194.

Капинос Е. В., Полторацкий И. С. Строфика А. Ачаира // Русский Китай и Дальний Восток. Поэзия, проза, свидетельства. СПб.: Алетейя, 2020. С. 138–156.

Любомудров А. М. Ильина Галина Александровна // Энциклопедический словарь «Литераторы Санкт-Петербурга. XX век» (https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/i/ilina--2988).

Соболев А. Л. Летейская библиотека. Т. 2: Страннолюбский перебарщивает. М.: Трутень, 2013.

Стихи и Бродский. Интервью Андрея Пучкова с Мироном Петровским 25 июня 2006 года. Записала Юлия Веретенникова // Єгупець. Вип. 25. К.: Дух і літера, 2016. С. 341–353.

D. V. Sitchinava
Vinogradov Russian Language Institute of Russian Academy of Sciences
(Russia, Moscow)
Potsdam University
(Potsdam, Germany)
mitrius@gmail.com

TO THE DESCRIPTION OF "SLIDING RHYME" AMONG 20th-CENTURY'S POETS

The paper deals with productivity, context and "semantic halo" of the *abc abc* (or more complex variants, *abcd abcd* etc.) rhyme pattern, known in Russian poetics as "sliding rhyme". The second half of the 20th century is in the focus, however the Modernist (Silver Age) versification is also described statistically, as well as the poetry of 1930s—1950s, when in the age of overall simpification it still passed some formal elements of the previous epoch to the next generation. Lexical markers and semantic features coming together

with this pattern are shown. Historical context of the borrowing and spread of the form is highlighted as well (with a specific case study on early Brodsky whose experience was crucial for its history).

Key words: semantics of poetical form, *abc abc* rhyme pattern, stanza, Joseph Brodsky, Natalia Gorbanevskaya, Yunna Morits, Sergey Volf, Oleg Yuryev

References

Gasparov M. L. [Brodsky's rhyme]. *Russian Literature*. 1995. Vol. 37. No. 2/3, pp. 189–201. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Chained stanzas in 20th-century's Russian poetry]. *Russkaja sovetskaja pojezija I stihovedenie* [Russian Soviet poetry and theory of verse]. Moscow, 1969, pp. 251–257. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Ocherk istorii russkogo stiha* [Outline of the history of Russian verse]. Moscow, 2000. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Russkij stih nachala XX veka v kommentarijah* [Russian verse of the beginning of the 20th century in the commentaries]. Moscow, 2001. (In Russ.)

Kapinos E. V., Poltorackij I. S. [A. Achair's stanzas]. *Russkij Kitaj i Dal'nij Vostok* [Russian China and Far East]. St. Petersburg, 2020, pp. 138–156. (In Russ.)

Ljubomudrov A. M. Il'ina Galina Aleksandrovna. *Jenciklopedicheskij slovar' «Literatory Sankt-Peterburga. XX vek»* [Encyclopedic dictionary "Authors of St. Petersburg. 20th century"] (https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/i/ilina--2988). (In Russ.)

[Poems and Brodsky. An interview by Andrey Puchkov with Miron Petrovsky]. *Egupec*. Iss. 25. Kiev, 2016, pp. 341–353. (In Russ.)

Sobolev A. L. *Letejskaja biblioteka. T. 2* [Lethean library. Vol. 2] Moscow, 2013. (In Russ.)

Zholkovskij A. K. ["Groza, momental'naja navek": Zeit-lens and other effects]. *Toronto Slavic Quarterly*. 2014. No 48, pp. 290–310. (In Russ.)

Zholkovskij A. K. [This and that way in Georgy Ivanov's poetry]. *Zvezda*. 2007. No. 9, pp. 185–194. (In Russ.)

DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.10

III. АКЦЕНТОЛОГИЯ

Н. И. Киреев
Независимый исследователь
(Россия, Москва)
niyazkireyev@gmail.com

АКЦЕНТОЛОГИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ СЛОВА *или* В XVII–XX ВЕКАХ: КОРПУСНЫЕ ДАННЫЕ[1]

В статье рассмотрена хронология обнаруженного А. А. Зализняком просодического процесса, в результате которого старорусский фонетически самостоятельный союз *илú* стал проклитикой, а затем в некоторых контекстах приобрел начальное ударение. Этот процесс является частью более общей тенденции клитизации союзов и предлогов в русском языке. Для изучения ситуации конца средневеликорусского периода мы привлекаем не только данные акцентуированных памятников, но и, что менее тривиально, контексты с сентенциальными (фразовыми) энклитиками, где действие закона Ваккернагеля позволяет прояснить просодический статус слова *или*. Для периода с 1740-х годов по начало XX века мы пользуемся показаниями силлабо-тонической поэзии, включенной в Национальный корпус русского языка, а также лексикографическими изданиями соответствующего времени. Подробно рассмотрены методологические вопросы, связанные с изучением клитизации с помощью данных поэтического языка. Ситуация русского языка XX века отражена в записях устной речи. Обнаруживается, что проклитический вариант союза появился не позже середины XVIII века, но победил только в следующем столетии, а отдельные следы более старого состояния обнаруживаются еще в середине XX века. Ударение *илú*, как выясняется, распространено в русской поэзии «золотого века» (и, в частности, было свойственно идиолекту Пушкина), что не только не обсуждалось в научной литературе, но и совершенно не замечается современными носителями, для которых единственно приемлемым является более инновативное ударение *úли*. Полученные результаты могут служить примером взаимообогащения русского стиховедения и исторической акцентологии.

Ключевые слова: клитизация, древнерусские энклитики, проклитические союзы, поэтический подкорпус НКРЯ, переакцентуация, историческая акцентология

---

[1] Мы благодарим С. А. Бурлак и В. А. Плунгяна за ценные замечания, сделанные в ходе обсуждения работы. Все возможные ошибки и упущения остаются на совести автора.

1. Введение

Богатый материал акцентуированных памятников свидетельствует, что в древне- и старорусском языке XIV–XVII веков союз *или* имел ударение на втором слоге[2] [Зализняк 2019: 286] (что ожидаемо акцентологически: при соединении проклитики *и* и «плюсовой» энклитики *ли* ударно второе, см. о проклитико-энклитических сращениях [Зализняк 2008: 72–78]). В современном же языке, очевидно, единственно возможно *и́ли*.

Объяснение этому факту было дано лишь недавно: «...собственно сдвига [ударения] здесь в сущности не было. Эти служебные слова [*или* и *ибо*] в нынешней речи стали просто безударными, а их потенциальная начальноударность — это не что иное[,] как обычный способ произнести безударное слово, если его требуется выделить в речи или назвать отдельно (скажем, при грамматическом разборе)» [Зализняк 2016: 65]. Упомянутые в цитате *или* и *ибо* входят в более широкий ряд исконно конечноударных двухсложных лексем, клитизирующихся в современном языке (ср. *дабы* и т. п.; попытке их описания в целом мы намерены посвятить отдельную работу).

Однако остается неясным, что, собственно говоря, происходило между XVII веком и современным состоянием языка, то есть когда началась и с какой скоростью произошла эта клитизация и, если угодно, переосмысление места ударения. В словаре XVIII века соответствующее слово дано без акцентовки [СРЯ XVIII: 76–77]; в фундаментальном справочнике по языку XVIII–XIX веков [Еськова 2008] оно не комментируется. Данная лексема осталась в стороне и в монографии [Воронцова 1979], рассматривающей только именное и глагольное словоизменение.

Наша работа призвана заполнить эту лакуну и описать эволюцию просодического статуса союза в русском языке последних четырех столетий. Следующий раздел посвящен ситуации конца старорусского периода, третий раздел — методологическим вопросам извлечения акцентологической информации из силлабо-тонической поэзии, четвертый — данным поэтического подкорпуса Национального корпуса русского языка (НКРЯ), в пятом разделе будет проанализирована ситуация в русском языке последнего столетия, а в шестом — подведены итоги исследования.

2. XVII век — начало XVIII-го

В дополнение к данным, приведенным в [Зализняк 2019: 286], можно указать на примеры из текстов XVII столетия, в которых не отмечено место ударения в интересующем нас союзе, но которые доказывают, что клитизация еще не произошла (цитируются по старорусскому подкорпусу НКРЯ):

1. *Он же со мною спрашивался, какъ ему жить впред[ь] по Х[рист]ѣ: «**Или-де** мнѣ велиш[ь] покинуть все и в пустыню поити?».* [протопоп Аввакум. Житие протопопа Аввакума, им самим написанное (1672–1675)]

[2] Отклонения чрезвычайно редки — только два текста XVI века, причем в одном *и́ли* встретилось единожды наряду с регулярным *или́*. Однако в обоих памятниках, по-видимому, аномальное ударение нельзя приписать неустойчивой дефинализации (о которой см. [Зализняк 2019: 41]); окончательную интерпретацию этих фактов мы оставляем до дальнейших исследований.

2. *Какъ н[ы]нѣ мнѣ велиш[ь]: туды л[ь] — де паки мучитца итти* ***или — дѣ*** *здѣс[ь] таитца от них?* [там же]

Поскольку *-де* — это фразовая энклитика, располагающаяся в ваккернагелевской позиции [Зализняк 2008: 43–44], эти пассажи свидетельствует, что для Аввакума *или* было самостоятельным фонетическим словом[3]. В старорусском подкорпусе есть еще три подобных примера (они относятся к 1680-х годам), в том числе:

3. *...а в ра[спро]се сказал он Микитка: Вас(ь)ка де Таруса был у меня с Фомкаю Епифанавым, вином де я их паил, и Фомка де Епифанав поехал от нево Микитки дамои на лошади, а Вас(ь)ка де Таруса пошол пѣш, а я де ево не бивал, собою л(ь) де он Вас(ь)ка умер* ***или де*** *хто ево убил, того де я не ведаю*. [Грамотка приказчика А. Казакова и старост И. Петрова и К. Акулова из белевской вотчины (1681)]

Эти употребления расходятся не только с современным языком, но и с нормами литературного языка XVIII—XIX веков.

Имеются вхождения с цепочками энклитик, например:

4. *Бил, де, челом он соборному старцу Гедеону, чтоб, де, он пожаловал на нынешней 179 год с апреля месяца дал денежную и хлебную ругу* ***или бы, де****, до нови на неделю по печеному хлебу, чтоб, де, ему пропитаться, и старец, де, Гедеон ему отказал* [Расспросные речи в архиерейском Судном приказе священника Ивана Борисова и старцев Кирилло-Белозерского монастыря о выплате хлебной и денежной руги (1662.06.02)]

5. *А что, г(о)с(у)д(а)рь, земля за старою дачею у нево Афонасья, примерная, что отмежевал Полуехт Васил(ь)евич Шамордин семдесят пят(ь) чети, и он Афонасеи сказал мне холопу твоему, чтоб де пожаловал Андрѣи Ильич указал за ту землю оброк платит(ь)* ***или бы де*** *где пожаловал земли н(а) абмен велел дать.* [Грамотка приказчика М. Дмитриева (1681)]

В терминах А. А. Зализняка, после слов *ругу* и *платить* в текстах стоит ритмико-синтаксический барьер, а ваккернагелевские клитики *бы* и *де* стоят в соответствии с правилом рангов после полноударного слова *или*. Если бы этот союз был проклитикой, то фразовые энклитики располагались бы после фонетически самостоятельного слова, которому предшествовало бы *или*, то есть **или до нови бы де* и т. п.

---

[3] Аналогичным образом определяется, например, просодическая самостоятельность слова *для* в языке протопопа (ср. *Еретик-де ты; для-де тебя дощеник худо идетъ!*). Следует сказать, что в автографе жития (сборник И. Н. Заволоко, список ИРЛИ) в этом месте (л. 66об.), судя по фототипическому изданию [ПС 1975], союз *или* выглядит так, как будто в нем проставлено ударение на первом слоге. Предостережем исследователей: у Аввакума регулярно встречаются неиктусные акцентные знаки [Зализняк 2019: 76], и на том же самом листе чуть ниже аналогичные диакритические знаки стоят над несомненной проклитикой *и* и над первым слогом конечноударного местоимения *ему*. Таким образом, нет оснований считать, что в этом идиолекте существовала акцентовка *и́ли*.

Такие «подозрительные» употребления в старорусском подкорпусе действительно имеются, хотя их существенно меньше (впрочем, нами обследованы только *бы*, *бо* и *де* как наиболее простые для проверки и надежные по свойствам энклитики):

6. *... а на нашу пашню на тѣхъ крестьянъ жеребей устроили бъ есте новыхъ крестьянъ, призвавъ изъ гулящихъ и изо всякихъ волныхъ людей, давъ имъ нашего жалованья подмоги противъ иныхъ Верхотурскихъ крестьянъ,* ***или какъ бы*** *нашей казнѣ было прибылнѣе, чтобъ наша пашня, тѣхъ крестьянъ жеребей, которыхъ въ Томской розрядъ пошлете, въ пустѣ не залегли и въ нашенъ бы хлѣбѣ Верхотурскіе пахоты передъ прежнимъ убыли не было* [Царские грамоты верхотурскому воеводе с извещением о посылке из Казани 1500 рублей на подмогу крестьянам, переселяемым из Верхотурского уезда в Томский, Енисейский и Красноярский остроги, и 20453 руб. на разные расходы (1632)].

Такие контексты указывают, что в XVII веке *или* могло проявлять свойства «полупроклитики», то есть полноударной формы, которая в некоторых специальных контекстах, вероятно, теряла свое ударение; самые ранние такие примеры относятся еще к древнерусской эпохе [Зализняк 2008: 70].

Обратим также внимание на пример из силлабической поэзии (цитируется по поэтическому подкорпусу НКРЯ):

7. *Сие егда зрит праведник в мире,*
Озлобленный,
Не дивно, что весь шатнется в вере,
Изумленный,
И речет в себе: «Есть ли бог? ***или***
Сущ, не видит,
Иль громовые потерял стрелы
И, тощ, сидит...»
[А. Д. Кантемир. Metaphrasis ps. 72: «Аще из земли престанут реки...» (1730)]

На первый взгляд, мы имеем дело с ранним примером ударения *и́ли*; во всяком случае, чтобы получить рифму, интересующее нас место должно было произноситься примерно как *и́лы — стри́лы* (редкое конечное ударение в форме nom. pl. *стрѣлы* уже к XVII веку, по-видимому, полностью исчезает [Зализняк 2019: 192]; в XVIII веке не зафиксировано ни в НКРЯ, ни у Еськовой [2008: 58–59]). С этим, однако, связаны две проблемы. Во-первых, неясно, насколько такую акцентовку можно относить к русскому языку; М. В. Панов, снабдив указанную рифму красноречивым знаком (!), относил ее к распространенной в поэзии этого периода фонетической «украинизации» (имея в виду чтение *ѣ* как *і*[4]) и отмечал тот факт, что

[4] Ударение в рифменных константах Панов не обсуждал. Несмотря на то, что в современном украинском и польском языках когнаты русского *или* не употребляются, кантемировскую предконечную акцентовку можно было бы счесть влиянием акцентуационной системы польского языка.

в более зрелых произведениях Кантемира *ѣ* и *и* уже не рифмуются [Панов 1990: 334]. Во-вторых, нет полной уверенности в том, как реально читалось это место: не исключено, что как разноударная рифма (впрочем, возможность таких прочтений в силлабической поэзии отрицал П. Н. Берков [1954: 302–303]; ср. обсуждение похожих проблем при интерпретации данных русской силлабики в [Сичинава 2014: 61]). Короче говоря, при нынешнем состоянии наших знаний такой контекст приходится считать акцентологически неинформативным.

Таким образом материал XVII века свидетельствует, что в каких-то идиолектах безударное *или* в принципе уже могло встречаться (по крайней мере как аллегроформа), но однозначными доказательствами этого мы все же не располагаем.

3. Классическая поэзия как источник по акцентуации XVIII–XIX веков

Несмотря на молчание классического труда [Еськова 2008], силлабо-тоническая поэзия может помочь приглядеться к интересующему нас просодическому изменению.

Это впервые подмечено Н. В. Перцовым. На лекции А. А. Зализняка 13.02.2017 в московской школе «Муми-тролль» (содержание которой в основном отражено в статье [Зализняк 2016]) Николай Викторович обратил внимание на строчку из «Евгения Онегина»: *Или (но это кроме шуток)*. Здесь синтаксическая структура обязывает поставить на союзе ударение (он не может просодически примыкать к вставной конструкции, перед которой произносится пауза)[5]. Ямбическая строка Пушкина, заключают слушатели, могут свидетельствовать, что «скорее всего, в XVIII-м — начале XIX века могли сказать и с ударением на втором слоге»[6].

В словаре языка Пушкина, содержащем в том числе и акцентуационную информацию, это слово не комментируется [СЯП II: 229–231]. Почему же широко[7] распространенное чтение этой строки с *и́ли* невозможно? Дело в тенденции, согласно которой в классической русской поэзии «a stressed syllable cannot fall on the upbeat if a downbeat is fulfilled by an unstressed syllable of the same word unit» («правило Якобсона — Томашевского» или «запрет на переакцентуацию» [Пильщиков 2017: 158]; ср. в [Гаспаров 2001: 109–111]); таким образом слово со сверхсхемным ударением в норме короче стопы[8]. Это правило соблюдалось довольно последовательно:

[5] И поэтому тот факт, что для пушкинского времени пропуск ударения на первой стопе четырехстопного ямба стал обычным [Гаспаров 2000: 141–142], здесь нерелевантен.

[6] См. расшифровку лекции и вопросов после нее: https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/433894/ и видеозапись: https://youtu.be/r7ep0PXICkk.

[7] Именно так это место произносят И. М. Смоктуновский (https://youtu.be/wrZtP2yOA8?t=1420), С. Ю. Юрский (https://youtu.be/bAY-p_oCeqM?t=1294), В. С. Непомнящий (https://youtu.be/1ugpP8LU_wI?t=1073), В. П. Герасимов (https://youtu.be/xi3-PSoQPCM?t=1057) и другие чтецы-актеры второй половины XX столетия.

[8] См. [Пильщиков 2017: 157–159] с историей вопроса. На важность запретной переакцентуации для историко-акцентологических штудий недавно указывал Д. В. Сичинава, см. [Сичинава 2014: 49–50] и другие публикации. Вообще об извлечении акцентологической информации из корпуса поэзии см. [Гришина 2009] и особенно [Корчагин 2008].

при том, что отдельные отступления от него, имитирующие народный стих, встречаются еще у Радищева [Гаспаров 2000: 87–88], в пушкинское время к ним относятся нетерпимо [Там же: 148–149]. И в целом «нельзя сказать, что перебои [= переакцентуации] характерны для „классической“ русской силлабо-тоники: даже на рубеже XIX–XX веков в пору многочисленных экспериментов с метром и ритмом они употреблялись нечасто» [Корчагин 2015: 22], хотя, строго говоря, правило Якобсона верно лишь на ограниченном периоде и с оговорками [Шапир 2005: 48–51].

Для нашего вопроса это означает, что ударение на первом слоге ямбической строки в большинстве случаев может нести только односложное слово, коим *или* не является. Как представляется, кроме примера (8), у Пушкина есть еще как минимум одно подобное по несомненности употребление (цитируется по поэтическому подкорпусу НКРЯ):

8. *Да после скучного обеда*
Ко мне забредшего соседа,
Поймав нежданно за полу,
Душу трагедией в углу,
***Или** (но это кроме шуток),*
Тоской и рифмами томим,
Бродя над озером моим,
Пугаю стадо диких уток:
Вняв пенью сладкозвучных строф,
Они слетают с берегов.
[А. С. Пушкин. Евгений Онегин / Глава четвертая («Чем меньше женщину мы любим...») (1824–1826)]

9. *Куда бежит, зажавши вежды?*
На чем он основал надежды?
***Или**... но дочери любовь*
Главы отцовской не искупит.
Любовник гетману уступит,
Не то моя прольется кровь.
[А. С. Пушкин. Полтава («Богат и славен Кочубей...») (1828–1829)]

Иными словами, мы имеем дело, судя по всему, со случаем сохранения исконного ударения у Пушкина[9]. Вообще же у него этот союз употребляется перед знаками препинания десять раз, и из них в восьми случаях икт приходится на второй слог[10]; для остальных двух случаев кажется вполне возможным прочтение как

[9] Как станет ясно из дальнейшего изложения, это явно отражение акцентовки, существовавшей и вне поэтической речи, — вопреки расхожим представлениям о распространенности *licentiae poeticae* (см. [Шенгели 1940: 6]).

[10] Одиннадцатый контекст, отмеченный в конкордансе к Пушкину [Шоу 2000: 391–392], является результатом опечатки: *или, куда влечет тебя свободный ум* (вместо *иди*).

проклитик, однако полностью отвергнуть возможность произношения поэтом в этих случаях *и́ли* все же невозможно.

Интригу ситуации добавляет то, что наиболее акцентно несомненной является позиция рифменной константы, однако в классической силлабо-тонической поэзии интересующий нас союз редко оказывается в клаузуле (так как в нормальном случае это является сильным анжамбеманом, которого поэты того времени избегали): по данным НКРЯ, в XVIII веке такие употребления не встречаются ни разу, а в первой половине XIX-го встречаются лишь дважды — и оба раза с инновативным ударением:

10. *Твоя комедия без «**или**»,*
И на театре ей не быть,
Она сгниет в архивной пыли;
Да почему же ей не сгнить,
*Когда и с прибавленьем «**или**»*
Давным-давно две Лизы сгнили?
[М. В. Милонов. <Н. Ф. Грамматину> («Твоя комедия без или...») (1810)]

11. *Зачем еврейку не утешить тайно,*
Зачем толпу не наказать случайно
Презреньем гордым всех ее причуд?
И что молва? — Глупцов крикливый суд,
*Коварный шопот злой старухи, **или***
Два-три намека в польском иль в кадрили!
[М. Ю. Лермонтов. Сашка: Нравственная поэма («Наш век смешон и жалок, — все пиши...») (1839)]

Другие более или менее однозначные примеры, даже близкие хронологически, демонстрируют акцентную вариативность:

12. *... Вопиющих повсечасно:*
«Создал Бог меня напрасно!»
***Или**: «Создал — как тиран,*
Коль предвидел бедства века,
Сотворяя человека,
Сам привел его в обман!»
[Н. П. Николев. Ода Богу, в противность мирскаго умствования («Бог, Которого все в мире ...») (1795)]

13. ***Или**, подобно Дон-Кишоту,*
<...>
***Или**, Платонов воскрешая*
И с ними ум свой изощряя,
Закон республикам давай
И землю в небо превращай.

***Или**... но как все то исчислить,*
Что может стихотворец мыслить
В укромной хижинке своей?
[Н. М. Карамзин. К бедному поэту («Престань, мой друг, поэт унылый...») (1796)]

Ясно, что мы имеем дело с синхронной вариативностью, иногда, по-видимому, — даже в рамках идиолекта конкретного автора (о колебаниях в ударении внутри творчества отдельных поэтов писал еще Л. А. Булаховский [1948: 136] в своей классической монографии о языке XIX столетия; см. современные корпусные исследования этого явления [Piperski, Kukhto 2016; Piperski, Kukhto 2021]).

Интересен контринтуитивный факт, что в примере (12) архаист Николев употребляет более инновативный просодический вариант, а обновитель литературного языка Карамзин в (13) использует архаичную акцентовку.

4. Поэтический подкорпус НКРЯ

Однако большой объем данных НКРЯ позволяет пролить свет на общие этапы эволюции в данной точке языка.

В силлабо-тоническом стихосложении метрический статус слова *или* троякий: 1) икт (сильное место строки) может приходиться на первый слог; 2) икт может приходиться на последний слог; 3) в трехсложных (и более) размерах союз может быть метрически безударным, то есть икт на него не падает.

Конечно, икты не равны лексическому ударению: хорошо известно, что метрические ударения (кроме последнего в стихе) в русском стихе могут пропускаться (и тогда в случаях 1 и 2 слово *или* будет проклитикой), а на слабые слоги может падать сверхсхемное ударение (и тогда в случае 3 *или* будет просодически самостоятельным, причем место ударения выяснить невозможно). Кроме того, очень редко, но все же встречаются и перебои, то есть в первом случае реальное ударение теоретически может падать на второй слог, равно как и во втором — на первый.

Например, в следующем ямбе икт падает на конец союза, но в действительности мы, скорее всего, имеем дело с пропуском схемного ударения:

14. *Онегин, добрый мой приятель,*
Родился на брегах Невы,
Где может быть родились вы,
***Или** блистали, мой читатель;*
Там некогда гулял и я:
Но вреден север для меня.
[А. С. Пушкин. Евгений Онегин / Глава первая: «Мой дядя самых честных правил...» (1823–1824)]

В следующем хорее *ѝли* (грависом мы обозначаем икт — в отличие от словесного ударения, обозначаемого акутом) реально тоже читалось, надо думать, как проклитика:

15. *Что ты значишь, скучный шопот?*
Укоризна, ***или*** *ропот*
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
[А. С. Пушкин. Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы: «Мне не спится, нет огня...» (1830)]

В (16) *или* в правильной анапестической строке (в составе тактовика) занимает метрически безударные слоги, но *sub specie* акцентологии — это неинформативный пример, так как здесь союз может иметь ударение на любом слоге или быть безударным:

16. *Долго ль вам терпеть оплеухи?*
Или *вы уж не сербы, — цыганы?*
Или *вы не мужчины, — старухи?*
[А. С. Пушкин. Воевода Милош: «Над Сербией смилуйся ты, боже!..» [Песни западных славян, 12] (1834)]

Приведем теперь суммарные данные поэтического подкорпуса НКРЯ о распределении употреблений *или* по трем указанным выше метрическим возможностям[11]:

Таблица 1. Метрические свойства *или* по периодам (сплошная выборка)

период	в процентах			в абсолютных значениях		
	икт на втором слоге	метрическая безударность	икт на первом слоге	икт на втором слоге	метрическая безударность	икт на первом слоге
1741–1799	*84*	*0*	*16*	576	0	108
1800–1825	*76*	*2*	*22*	469	11	138
1826–1850	*50*	*4*	*46*	387	33	355
1851–1875	*42*	*14*	*45*	193	63	209
1876–1900	*32*	*23*	*45*	114	82	158

Конечно, в каждом отдельном вхождении союза в принципе не исключен пропуск схемного ударения (хотя, разумеется, где-то он практически невероятен, где-то — вполне возможен) или даже переакцентуация, однако на материале тысяч текстов тенденция расстановки иктов становится заметна: постепенное устойчивое

[11] Здесь и далее было решено не включать в подсчет стихотворения, датировка которых не позволяет однозначно отнести их к тому или иному (довольно произвольно) выделенному нами периоду. Количественные данные приведены по состоянию на февраль 2022 года.

снижение доли случаев *илѝ — с* ⅘ в XVIII веке до ⅓ на рубеже XIX и XX веков. Поскольку в подсчет идут употребления союза в любой позиции внутри стиха, нет никакой общей причины, почему со временем *ѝли* становится метрически предпочтительнее, чем *илѝ*, кроме изменения акцентуационных свойств союза в языке.

Сходные результаты показывают срезы отстоящих друг от друга периодов (а не идущих подряд, как в первой выборке): *ѝли* берет верх над *илѝ* во второй половине позапрошлого столетия.

Таблица 2. Метрические свойства *или* в отдельные периоды (выборка с промежутками)

период	в процентах			в абсолютных значениях		
	икт на втором слоге	метрическая безударность	икт на первом слоге	икт на втором слоге	метрическая безударность	икт на первом слоге
1780–1790	*82*	*0*	*18*	89	0	19
1820–1830	*75*	*2*	*23*	275	9	85
1860–1870	*36*	*13*	*51*	73	26	103
1900–1905	*28*	*25*	*47*	63	56	104

Но нагляднее всего, возможно, оказываются данные по идиолектам поэтов (см. обсуждение необходимости таких расчетов в [Piperski, Kukhto 2021]); в корпусе были выбраны авторы с достаточно большим объемом употреблений союза:

Таблица 3. Метрические свойства *или* у разных поэтов

автор	в процентах			в абсолютных значениях		
	икт на втором слоге	метрическая безударность	икт на первом слоге	икт на втором слоге	метрическая безударность	икт на первом слоге
Ломоносов (1711–1765)	*97,5*	*0*	*2,5*	39	0	1
Сумароков (1717–1777)	*89*	*0*	*11*	65	0	8
Державин (1743–1816)	*74*	*1*	*25*	51	1	17
Жуковский (1783–1852)	*37*	*1*	*62*	67	2	114
Пушкин (1799–1837)	*75*	*1*	*24*	112	2	36
Лермонтов (1814–1841)	*60*	*5*	*36*	50	4	30
Некрасов (1821–1877)	*40*	*16*	*43*	37	15	40
Брюсов (1873–1924)	*6*	*19*	*75*	4	13	50

Окончание таблицы 3

автор	в процентах			в абсолютных значениях		
	икт на втором слоге	метрическая безударность	икт на первом слоге	икт на втором слоге	метрическая безударность	икт на первом слоге
Черный (1880–1932)	*18*	*24*	*58*	12	16	38
Блок (1880–1921)	*23*	*46*	*32*	18	36	25
Ахматова (1889–1966)	*20*	*27*	*53*	17	23	46
Цветаева (1892–1941)	*10*	*40*	*50*	11	44	55

Здесь диахроническая тенденция к изменению акцентуации проявляется не настолько явственно — и из-за разной продолжительности жизни (и объема творчества) авторов, и, вероятно, из-за их разных стилистических предпочтений (ср., например, рекордную инновативность идиолекта Брюсова), — но в целом согласуется с данными в предыдущих таблицах.

Ясно, тем не менее, что часть приведенных данных отражает не только собственно языковую эволюцию, но и метрическую эволюцию русскоязычной поэзии: так, метрически безударное *или* возможно только в трехсложных (и более) размерах, которые стали часто использоваться лишь с середины XIX века. Поэтому имеет смысл привести данные по трехсложным метрам отдельно:

Таблица 4. Метрические свойства *или* в дактиле, амфибрахии и анапесте по периодам

период	икт на втором слоге	метрическая безударность	икт на первом слоге
до 1799	2	0	8
1800–1824	14	7	30
1825–1849	10	34	117
1850–1874	8	65	52
1875–1899	6	81	38
1900–1910	6	127	45
1911–1920	8	194	130
1921–1925	12	145	103

Эти числа тем интереснее, что пропуски схемных ударений в трехсложниках стали в заметном количестве распространяться только со времени Пастернака (хотя отдельные редкие примеры есть еще у Некрасова) [Гаспаров 2000: 196–197, 242] (ср. также специально о метрических предпочтениях Пастернака [Гаспаров 1997]), то есть в большинстве случаев, отраженных в двух столбцах таблицы, союз, по-видимому, действительно нес ударение. Заметим, что тут конечное ударение

с самого начала не составляет большинства, но, тем не менее, эти данные хорошо подтверждают реальность варианта *ли́* в начале XIX века; ср., например:

17. *Довольно страдал я, довольно терпел;*
Устал я! — Пусть сердце ***или*** *сокрушится*
И кончит земной мой несносный удел,
Иль с жизнию арфой златой примирится.
[Н. И. Гнедич. Мелодия: «Душе моей грустно! Спой песню, певец!..» (1824)]

Мы предостережем читателя от поспешного заключения, что ситуация в языке второй четверти XIX века совершенно не отличалась от первой половины 1920-х годов — это противоречит не только данным первых трех таблиц, но и лексикографии.

5. Лексикографические и другие данные

Так, хотя в ранних словарях, [Гелтергофъ 1771: 189] и [Нордстетъ 1780: 268], дана инновативная акцентовка *и́ли*, в обоих изданиях авторитетного нормативного Словаря Академии Российской находим *илѝ*[12] [САР 1792: 290; САР 1809: 1136]. В акцентуированных словарях [Гелтергофъ 1778: 273; Соколовъ 1834: 1043–1044] интересующий нас союз оставлен без ударения, а [Словарь 1847: 130] дает на первом месте конечное ударение, а на втором — начальное (без помет). Только *ли́* дается в обоих изданиях грамматики Н. И. Греча [1827: 483; 1834: 437].

В тексте акцентуированного издания [Рклицкій 1838] архаичное ударение используется не только в поэтических строках, но и в оглавлении: *Ги́мны ли́ о́ды духо́вныя* [Там же: 1]. В позднейшем переиздании учебной хрестоматии того же автора [Рклицкій 1864] союз всегда имеет ударение на втором слоге: *никогда́ не́ было еще говорено́ тако́й непра́вды, кото́рая бы ра́но ли́ по́здно не произвела́ вре́дных для кого́ нибу́дь* [sic] *послѣ́дствій* [Там же: 46–47], *несмотря́ на то́, имѣ́етъ ли онъ чины́ и де́ньги, ли́ не имѣ́етъ* [Там же: 49], *спустя́ два ли́ три мѣ́сяца* [Там же: 120]; это же ударение дается и в словуказателе [Там же: 203].

В [Даль 1865: 662; Даль 1881: 39] без ударения, а в бодуэновском издании появляется ударение на первом слоге [Даль 1905: 92], оно же в [Ельсинъ 1890: 197].

Интересно свидетельство нормативного справочника [Долопчевъ 1909: 92], который приводит *ли́* в качестве неправильного варианта вместо корректного *и́ли*, то есть архаичная акцентовка на тот момент еще встречалась, но воспринималась как нелитературная. С этим согласуется ремарка В. И. Чернышева [1912: 10], аттестующего *ли́* как «южную» форму вместо обычной *и́ли*. При этом, однако, в [СРНГ XII: 184] архаичный вариант не отмечен.

[Огіенко 1914: 98–99] прямо указывает, что *или* «является проклитикой».

Таким образом, из сосуществовавших в XVIII веке вариантов *ли́* и *и́ли* второй постепенно берет верх в течение XIX века, так что до начала минувшего

[12] Здесь гравис — просто воспроизведение графики оригинала.

столетия архаичная акцентовка доживает исключительно как маргинальная. По-видимому, в XIX веке в большинстве контекстов союз выступал уже в проклитической форме.

6. XX век

Любопытно свидетельство из стиховедческого пособия [Шенгели 1940: 6], где *или* приводится в числе слов, имеющих «двойственное ударение, одинаково правильное». Относится ли это указание к языку эпохи автора, или к языку эпохи русской классической поэзии? Для XX века в НКРЯ уже доступны записи устной акцентуированной речи. В них наблюдается громадное преобладание безударности союза при регулярно встречающемся ударении на первом слоге. Однако мы обнаружили два других примера:

18. [Женя (Юрий Медведев), муж, 38, 1920] *Молоде́ц! Ита́к/ пря́мо с корабля́ на ба́л? Из э́той/ ка́к ее... Завиру́хи* ***или́****... Затиру́хи... на Берли́н/ а́?*
[Иосиф Хейфиц, Юрий Герман. Дорогой мой человек, к/ф (1958)]

19. [Гена (Андрей Миронов), муж, 27, 1941] ***Или́*** */ мо́жет бы́ть...*

    [Горбунков (Юрий Никулин), муж, 47, 1921] *Зря́ мы́ сюда́ прие́хали. Черные Ка́мни бли́же/ да и клев та́м лу́чше.*

    [Леонид Гайдай, Морис Слободской, Яков Костюковский. Бриллиантовая рука, к/ф (1968)]

Обратим внимание, что в обоих случаях *или* стоит перед паузой.

Между тем, [Ушаков 1: 1189] дает только *и́ли*, как и [МАС 1: 659]. Характерна словарная статья в [БАС 1956: 282], где дана инновативная акцентовка, а в иллюстративной зоне приведен пассаж из «Евгения Онегина», где союз употреблен трижды — и все три раза с иктом на втором слоге. В словаре [Аванесов 1988: 189], повторяющем издание 1983 года, дано *ѝли* и *или* — «произносится со слабым удар[ением] или без удар[ения]»; то же в [Аванесов 1989: 184]. Не очень понятно, однако, в каком смысле ударение слабо, например, в не отмеченном [Там же] выражении *и́ли-и́ли* ‘одно из двух’ и подобных случаях, ср.:

20. *«Неужели же старик мог надо мной насмеяться?» Так восклицал Митя, шагая в свою квартиру, и уж, конечно, иначе и не могло представляться уму его, то есть: или дельный совет (от такого-то дельца) — со знанием дела, со знанием этого Лягавого (странная фамилия!),* ***или*** *— или старик над ним посмеялся!* [Ф. М. Достоевский. Братья Карамазовы (1880)]

21. *Характерно уже это «****или — или****»: или ничто, небытие, или вершина вершин*. [Н. К. Михайловский. О г. Максиме Горьком и его героях (1898)]

22. *Ты ставишь мнѣ свои ужасныя* ***— или-или***. [А. В. Амфитеатров. Волны (В стране любви). Комедия в 4-х действиях (1903)]

23. *Поэтому здесь допускается только альтернативное* ***или — или****, где голос религиозного сознания властно говорит: и — и.* [С. Н. Булгаков. Свет невечерний (1916)]

24. *Одно из двух, — сказал Остап,* ***— или-или****.* [Илья Ильф, Евгений Петров. Двенадцать стульев (1927)]

Ср. еще более новые контексты вида *Ты придешь — и́ли?*, где союз составляет отдельное фонетическое слово (аналогично немецкому «разделительному вопросу» в разговорном регистре вида *Du kommst doch mit uns, oder?*).

7. Заключение

Таким образом, можно подытожить, уточняя линию, намеченную Зализняком, что в первой половине XVIII века (возможно, в каких-то идиолектах уже в XVII веке) на месте бывшего полноударного *или́* в некоторых контекстах стала выступать аллегровая форма *или*, пополнившая число проклитических союзов. В то же время, благодаря (в числе прочего) специальным контекстам (когда высказывание обрывалось на *или*; когда союз предшествовал цитате или вставной конструкции; и т. п.) старый вариант с ударением на втором слоге сохранялся еще довольно долго — в речи части носителей, но, возможно, не всех: уже к концу XVIII века при необходимости просодической самостоятельности было возможно ударение *и́ли*, являющееся естественным способом произнести безударное в норме слово. На протяжении XIX века акцентовку *или́* постепенно, но уверенно вытесняет инновативное ударение, хотя отдельные (впрочем, маргинальные) свидетельства старого варианта относятся даже к середине XX века. Вероятно, полное завершение рассматриваемого акцентологического процесса можно отнести только ко второй половине (или даже к концу) XX века, то есть совсем незадолго до выхода статьи Зализняка, объяснившей его сущность. В результате мы получаем современную нам картину начала XXI века, когда безударное *или* является уже не аллегровой, а стандартной и в большинстве случаев единственно возможной формой, а в специальных контекстах, требующих просодической автономности, фиксируется только *и́ли*. При этом старое ударение *или́* кажется современным носителям немыслимым[13], и очевидные случаи такой акцентовки из классической поэзии игнорируются даже образованными говорящими.

Этот сюжет показывает, что даже акцентологические изменения, которые известны высокой скоростью своего протекания, в действительности никогда не происходят одномоментно и легко растягиваются на столетия.

Представляется, что данная работа может служить примером плодотворного «обмена информацией» между русской исторической акцентологией и стиховедением, на скромность которого сетуют некоторые исследователи [Сичинава 2020: 112].

[13] Характерно, что этот союз обычно не включается в современные орфоэпические словари, например [Резниченко 2003; Горбачевич 2009; Еськова 2014] (см. также словари на сайте Грамота.ру: http://gramota.ru/slovari/dic/?word=%D0%B8%D0%BB%D0%B8&all=x), — видимо, исходя из соображения, что это слово не может вызывать каких-либо сомнений или трудностей.

Литература

Источники и словари

Горбачевич К. С. Современный орфоэпический словарь русского языка. М.: Астрель, АСТ, 2009. (Современный словарь.)

Долопчевъ В. Опытъ словаря неправильностей въ русской разговорной рѣчи. Изданіе второе, пересмотрѣнное и дополненное. Варшава, 1909.

Ельсинъ А. И. Правила ударенія въ русскомъ языкѣ. Варшава: въ типографіи Маріи Земкевичъ, 1890.

Еськова Н. А. Нормы русского литературного языка XVIII–XIX веков: Ударение. Грамматические формы. Варианты слов. Словарь. Пояснительные статьи. М.: Рукописные памятники Древней Руси, 2008.

Еськова Н. А. Словарь трудностей русского языка. Ударение. Грамматические формы. М.: Языки славянских культур, 2014.

Зализняк А. А. Древнерусское ударение: Общие сведения и словарь. 2-е изд., расширенное и переработанное. М.: Издательский дом ЯСК, 2019.

Начальныя основанія русскаго языка для начинающихъ учиться по-русски, или легчайший способъ научиться читать и писать по русски [sic], и переводить съ русскаго языка на польскій, составленный Магистромъ Василіемъ Рклицкимъ. 5-е изд. Варшава: въ Казенной типографіи при Правительственной комиссіи народнаго просвѣщенія, 1864.

Общій церковно-славяно-россійскій словарь ... по поручению Комитета устройства учебных заведений составленное П. С[околовымъ]. Ч. 1: [А—Н]. Санктпетербургъ: въ Типографіи Императорской Россійской академіи, 1834.

Огієнко И. И. Русское литературное удареніе. Правила и словарь русскаго ударенія. 2-е изд., знач. доп. и соверш. перераб. К.: тип. В. П. Бондаренко и П. Ф. Гнездовскаго, 1914.

Орфоэпический словарь русского языка: произношение, ударение, грамматические формы / С. Н. Борунова, В. Л. Воронцова, Н. А. Еськова; под ред. Р. И. Аванесова. 4-е изд., стер. М., 1988.

Орфоэпический словарь русского языка: произношение, ударение, грамматические формы: Ок. 65 000 слов / С. Н. Борунова, В. Л. Воронцова, Н. А. Еськова; под ред. Р. И. Аванесова. 5-е изд., испр. и доп. М.: Рус. яз., 1989.

Практическая русская грамматика, изданная Николаемъ Гречемъ. Второе изданіе, исправленное. СПб., 1834.

Практическая русская грамматика, изданная Николаемъ Гречемъ. СПб., 1827.

Пустозерский сборник. Автографы сочинений Аввакума и Епифания / Издание подготовили Н. С. Демкова, Н. Ф. Дробленкова, Л. И. Сазонова, ответственный редактор В. П. Малышев. Л.: Наука, 1975.

Резниченко И. Л. Орфоэпический словарь русского языка. М.: Астрель, 2003.

Россійскій, съ нѣмецкимъ и французскимъ переводами, словарь, сочиненный Іваномъ Нордстетомъ. Ч. 1: А—Н. СПб: І. К. Шноръ, 1780.

Россійской лексиконъ по алфавиту, съ нѣмецкимъ и латинскимъ переводомъ, I. Часть, изданный Францискомъ Гелтергофомъ. М.: печатанъ при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ, 1778.

Россійской Целларіусъ, или Этимологической россійской лексиконъ, ... изданный м[агистромъ] Францискомъ Гелтергофомъ. [М.]: печатанъ при Императорскомъ Московскомъ Университетѣ, 1771.

Русская христоматія, или Избранныя мѣста изъ лучшихъ русскихъ писателей, систематически расположенныя и заключающія примѣры на всѣ роды сочиненій въ прозѣ и стихахъ, составленныя Магистромъ Василіем Рклицкимъ. Часть вторая, поэзія. Кн. 1. Варшава: въ типографіи М. Хмелевскаго, 1838.

Словарь Академіи Россійской, по азбучному порядку расположенный. Ч. 2: Д—К. Въ Санктпетербургѣ: При Императорской академіи наукъ, 1809.

Словарь Академіи Россійской. Ч. 3: От З до М. Санктпетербургъ: При Императорской академіи наукъ, 1792.

Словарь русских народных говоров. Выпуск 12: зубреха — калумаги. Л., 1977.

Словарь русского языка XVIII века. Вып. 9. (Из — Каста). СПб.: Наука, 1997.

Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований. 4-е изд., стер. М.: Рус. яз.; Полиграфресурсы, 1999.

Словарь современного русского литературного языка. Т. 5: И—К / Под ред. В. И. Чернышева. М.—Л.: Издательство АН СССР, 1956.

Словарь церковно-славянскаго и русскаго языка, составленный Вторым Отдѣленіем Императорской академіи наукъ. Т. 2. Санктпетербургъ: въ Типографіи Императорской академіи наукъ, 1847.

Словарь языка Пушкина: в 4 т. Т. 2: З–Н / Отв. ред. В. В. Виноградов. — 2-е изд., доп. М.: Азбуковник, 2000.

Толковый словарь живаго великорускаго языка В. И. Даля. Ч. 2. И—О. — М.: Изданіе Общ-ва любителей россійской словесности, 1865.

Толковый словарь живаго великорускаго языка Владиміра Даля. — исправленное и значительно умноженное по рукописи автора. Т. 2. И—О. — СПб.-М.: Изд. М. О. Вольфъ, 1881.

Толковый словарь живого великорусскаго языка Владиміра Даля. Т. 2. И—О. — исправленное и значительно дополненное изданіе, под редакціей проф. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. — СПб.-М.: Т-ва М. О. Вольфъ, 1905.

Толковый словарь русского языка: В 4 т. М.: Гос ин-т «Сов. энцикл.», ОГИЗ, 1935–1940.

Чернышевъ В. Русское удареніе. Пособіе къ его изученію и употребленію. С.-Петербургъ, 1912.

Шоу Дж. Т. Конкорданс к стихам А. С. Пушкина. Т. I (А—Н). М.: Языки славянской культуры, 2000.

Литература

Берков П. Н. [Рец. на кн.: Симеон Полоцкий. Избранные сочинения. М.—Л., 1953] // Известия Академии наук СССР. Отделение литературы и языка. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. XIII. Вып. 3. С. 297–303.

Булаховский Л. А. Русский литературный язык первой половины XIX века. Фонетика. Морфология. Ударение. Синтаксис. Киев: Радянська школа, 1948.

Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. 2-е изд., доп. М.: Фортуна Лимитед, 2000.

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

Гаспаров М. Л. Стих Б. Пастернака // Избранные труды. Том III. О стихе. М.: ЯРК, 1997. С. 502–523.

Гришина Е. А. Корпус «История русского ударения» // В. А. Плунгян, Е. В. Рахилина, Т. И. Резникова (ред.). Национальный корпус русского языка: 2006–2008. Новые результаты и перспективы. СПб: Нестор-История, 2009. С. 150–174.

Зализняк А. А. Древнерусские энклитики. М.: Языки славянских культур, 2008.

Зализняк А. А. Из истории русского ударения: сдвиг ударения с неприкрытой гласной // Русский язык в научном освещении. 2016. № 2 (32). С. 55–70.

Корчагин К. М. Начальные переакцентуации (перебои) в русских двусложных размерах (типология и история) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. № 74 (1). 2015. С. 19–29.

Корчагин К. М. Поэтический подкорпус Национального корпуса русского языка как акцентологический источник // Материалы международной конференции «Диалог 2008». http://www.dialog-21.ru/dialog2008/materials/pdf/Korchagin.pdf

Панов М. В. История русского литературного произношения XVIII–XX вв. / Отв. ред. Д. Н. Шмелев. М.: Наука, 1990.

Сичинава Д. В. Акцентуация глагола *быть* в русском стихе // Плунгян В. А., Л. Л. Шестакова (ред.). Корпусный анализ русского стиха. Вып. 2. М.: Азбуковник, 2014. С. 48–74.

Сичинава Д. В. Русская историческая акцентология и стиховедение: малознакомые ровесники // Кибрик А. А. и др. (ред.). ВАПросы языкознания: Мегасборник наностатей. Сб. ст. к юбилею В. А. Плунгяна. М.: Буки-Веди, 2020. С. 111–115.

Шапир М. И. «Тебе числа и меры нет». О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Вопросы языкознания. 2005. № 1. С. 43–62.

Шенгели Г. Техника стиха: практическое стиховедение. 3-е изд. [М.:] Советский писатель, 1940.

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. LXXXVIII, 1/2. P. 151–175.

Piperski A. Ch., *Kukhto A. V*. Intra-speaker stress variation in Russian: A corpus-driven study of Russian poetry // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии: По материалам ежегодной Международной конференции «Диалог» (Москва, 1–4 июня 2016 г.). Вып. 15 (22). М.: Изд-во РГГУ, 2016. С. 540–550.

Piperski A., *Kukhto A*. Inferring stress placement variability from a poetic corpus // Journal of Slavic Linguistics. 2021. Vol. 29, extra issue: Formal Approaches to Slavic Linguistics 28 Proceedings. P. 1–15.

N. I. Kireyev
Independent researcher
(Russia, Moscow)
niyazkireyev@gmail.com

ACCENTOLOGICAL HISTORY OF THE WORD *ILI* DURING THE 17th—20th CENTURIES: CORPUS EVIDENCE

The paper deals with chronology of the prosodic process of the Middle Russian word *илú* becoming proclitic, then carrying stress on the first syllable in some contexts. This phenomenon, discovered by Andrey Zaliznyak, is a part of a more general tendency to the accentological weakening of conjunctions and prepositions in Russian. To investigate the initial stages of this process, I use not only the evidence of accentuated sources, but also texts where Wackernagel clitics help to establish the phonological status of the word. For the period from the 1740s to the early 20th century, I use the (accentual syllabic) poetry included in the Russian National Corpus (RNC). I found out that the clitic variant of *или* emerged not later than the mid-17th century, but gained predominance only in the subsequent century. The archaic stress *илú* was used by the poets of the "Golden Age" (including Alexander Pushkin), but it was overlooked by linguists and is not noticed by nowadays speakers.

Key words: cliticization, Old Russian enclitics, proclitic conjunctions, poetry subcorpus of RNC, trans-accentuation (non-metrical stress), historical accentology

References

Berkov P. N. [Review of: Simeon Polotskii. Izbrannye sochineniya. M.; L., 1953]. *Izvestiya Akademii nauk SSSR. Otdelenie literatury i yazyka*. 1954. Vol. XIII. Iss. 3, pp. 297–303. (In Russ.)

Bulakhovskii L. A. *Russkii literaturnyi yazyk pervoi poloviny XIX veka. Fonetika. Morfologiya. Udarenie. Sintaksis* [Standard Russian in the first half of the 19th century. Phonetics. Morphology. Accent. Syntax]. Kyiv, 1948. (In Russ.)

Gasparov M. L. [Verse of B. Pasternak]. *Izbrannye trudy. Tom III. O stikhe* [Selected works. Vol. III. On verse]. Moscow, 1997, pp. 502–523. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Ocherk istorii russkogo stikha* [Outline of the history of Russian verse]. Moscow, 2000. (In Russ.)

Gasparov M. L. *Russkii stikh nachala XX veka v kommentariyakh* [Russian verse of the beginning of the 20th century in the commentaries]. Moscow, 2001. (In Russ.)

Shengeli G. *Tekhnika stikha: prakticheskoe stikhovedenie*. [The verse technique: practical verse theory]. Moscow, 1940. (In Russ.)

Grishina E.A. [Corpus "History of Russian stress placement"]. *Natsional'nyi korpus russkogo yazyka: 2006–2008. Novye rezul'taty i perspektivy* [National Russian Corpus: 2006–2008. New results and perspectives]. Saint-Petersburg, 2009, pp. 150–174. (In Russ.)

Kalugin V. V. [Yat’ <ě> in the poetic language of Antiochus Cantemir]. *Khudozhestvennyi tekst kak dinamicheskaya Sistema* [Fictional text as a dynamic system]. Moscow, 2006, pp. 506–508. (In Russ.)

Korchagin K. M. [Initial trans-accentuations in Russian disyllabic metres (typology and history)]. *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*. 2015. No. 74 (1), pp. 19–29. (In Russ.)

Korchagin K. M. [Poetry subcorpus of Russian National Corpus as the accentological source]. *Materialy mezhdunarodnoi konferentsii «Dialog 2008»* [International conference “Dialog 2008” proceedings]. http://www.dialog-21.ru/dialog2008/materials/pdf/Korchagin.pdf (In Russ.)

Panov M. V. *Istoriya russkogo literaturnogo proiznosheniya XVIII–XX vv.* [History of Russian literary pronunciation of the XVIII–XX centuries]. Moscow: Nauka, 1990. (In Russ.)

Pilshchikov I. [The meeting of Moscow linguistic circle of 1st June 1919 and the genesis of the verse theory concepts of O. Brik, B. Tomashevskiy and R. Jacobson]. *Revue des études slaves*. 2017. Vol. LXXXVIII. No. 1/2, pp. 151–175. (In Russ.)

Piperski A. Ch., Kukhto A. V. Intra-speaker stress variation in Russian: A corpus-driven study of Russian poetry. *Komp’yuternaya lingvistika i intellektual’nye tekhnologii*. 2016. Iss. 15 (22), pp. 540–550.

Piperski A., Kukhto A. Inferring stress placement variability from a poetic corpus. *Journal of Slavic Linguistics*. 2021. Vol. 29, pp. 1–15.

Shapir M. I. [«Tebe chisla i mery net». On the possibilities and the barriers of the «exact methods» in humanities]. *Voprosy yazykoznaniya*. 2005. № 1, pp. 43–62. (In Russ.)

Sitchinava D. V. [Accentuation of the verb *byt’* in Russian verse]. *Korpusnyi analiz russkogo stikha.* 2014. Vol. 2. (In Russ.)

Sitchinava D. V. [Russian historical accentology and the verse prosody: unfamiliar peers]. *VAProsy yazykoznaniya.* Moscow, 2020, pp. 111–115. (In Russ.)

Zaliznyak A. A. [From the history of Russian stress: accentual shift in uncovered vowels]. *Russkii yazyk v nauchnom osveshchenii.* 2016. № 2 (32), pp. 55–70. (In Russ.)

Zaliznyak A. A. *Drevnerusskie enklitiki* [Old Russian enclitics]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul’tur, 2008. (In Russ.)

DOI: DOI: 10.31912/pvrli-2022.3.11

Ю. О. Короткова
Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)
koylenka15@gmail.com

КОМБИНИРОВАННЫЙ СЛОВАРНО-НЕЙРОСЕТЕВОЙ АКЦЕНТУАТОР ДЛЯ РАЗМЕТКИ РУССКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА[1]

В статье описан процесс создания комбинированного словарно-нейросетевого акцентуатора, который был реализован для разметки русского поэтического текста. Потребность в разработке такого инструмента возникла в связи с недостаточно высоким качеством существующих аннотаторов. Более того, задача акцентной разметки русских текстов нетривиальна, поскольку для этих текстов характерны наличие омографов и разноместность ударений. В ходе работы мы сравниваем существующие инструменты для разметки русского поэтического текста, основанные на словарном и нейросетевом подходах: правиловый аннотатор А. Полякова и аннотатор авторского коллектива под руководством Е. Черняк, основанный на модели искусственных нейронных (рекуррентных) сетей. Анализ инструментов включает в себя сравнение численных метрик качества (*accuracy*) и классификацию ошибок. Далее мы рассматриваем варианты совмещения этих двух аннотаторов для достижения лучшего качества. Принцип работы итогового комбинированного акцентуатора заключается в том, что сначала слова, в которых ударение определено однозначно, размечаются при помощи правил, а остальные — при помощи нейронных сетей. Таким образом, нам удалось достичь более высокого качества автоматической акцентной разметки русского поэтического текста.

Ключевые слова: акцентуатор, аннотатор, ударение в русском поэтическом тексте, автоматическая разметка ударений, автоматическая акцентная разметка

1. Введение

Автоматическая стиховедческая разметка, то есть машинное определение метрических, ритмических и рифменных характеристик строки, в русском языке наталкивается на трудности, связанные с разноместностью словесного ударения.

[1] Автор благодарит Б. В. Орехова за идею программного продукта, помощь с его публикацией и подготовкой настоящей статьи.

Именно ударность слога является для разных вариаций русского стихосложения (силлабо-тонического и тонического[2]) точкой отсчета для дальнейших эвристических операций. Однако ударение не фиксировано на определенном слоге, и это порождает известные алгоритмические сложности, с которыми не всегда способен справиться даже носитель языка. Например, в пушкинской строке «Там солдаты в шелковых кафтанах» [Пушкин 1948] в предпоследнем слове ударение может стоять на любом из трех слогов[3]. Машинный анализ в этом случае затруднен еще больше, а неопределенность в расстановке ударений способна породить комбинаторный взрыв возможных метрических и ритмических вариантов.

Как и для других задач текстовой разметки (см., например, [Ляшевская 2016]), существует два способа решения этой проблемы: основанный на правилах (подключаемых к аннотатору тезаурусах, где место ударения определено экспертами) и на алгоритмах машинного обучения (то есть статистической индукции на заранее заготовленном массиве данных). Эти способы для русского языка реализованы: правиловые (словарные) акцентуаторы разработаны А. Поляковым [Поляков 2008] и С. Старостиным [Крылов, Старостин 2003], а концепция машинного обучения лежит в основе программных комплексов Ю. Зеленкова [Гришина и др. 2015], И. Гусева [Гусев 2019] и авторского коллектива под руководством Е. Черняк [Ponomareva et al. 2017].

Оба подхода имеют свои преимущества и недостатки. Первые, подчиняясь правилам, точно определяют место ударения в большинстве слов, но не различают омографы и не могут разметить слова, не попавшие в подключаемые к программе словари. Вторые справляются с контекстным снятием неоднозначности, но допускают ошибки в случаях, не подчиняющихся статистически выраженным закономерностям.

Эти соображения приводят к идее создания такой программы-аннотатора, которая, комбинируя оба подхода, будет наследовать от них лучшее и взаимно контролировать и исправлять их ошибки.

2. Оценка точности существующих акцентуаторов

Чтобы оценить выигрыш от комбинирования решения, нужно замерить точность работы двух типов акцентуаторов по отдельности. Нам были доступны две кодовые базы: словарный аннотатор, разработанный А. Поляковым в ходе работы над Национальным корпусом русского языка [Поляков 2008], и размещенный в свободном доступе аннотатор, основанный на модели искусственных нейронных (рекуррентных) сетей [Ponomareva et al. 2017].

Словарь, на основе которого работает первый акцентуатор, хранится в двух файлах: в одном файле находится основной словарь, а в другом — пользовательский,

[2] Закрепление в русской традиции именно этих систем стихосложения благодаря особенностям языковой просодии произошло в рамках системы компенсирующих речевых ограничений. Подробнее в [Орехов 2019: 87–88]

[3] Мы признательны Д. В. Сичинаве за подсказку с этой иллюстрацией.

который используется для модификаций (например, для добавления новых слов, блокировки менее частотных форм у омографов и исправлений ошибок основного словаря). Пользовательский словарь имеет приоритет перед основным. Акцентуатор расставляет два типа ударений: основное ('/*ё*) и второстепенное (`). Каждая строка словаря представляет собой шаблон для группы слов с одинаковым ударением, номера ударных слогов с типом ударения и знак '!', если слово начинается с прописной буквы (для имен собственных). Например, строка словаря (1) записана для вариантов:

а`втоинспе'ктора, -ам, -ами, -ах, -ов; а`втоинспектора', -а'м, -а'ми, -а'х, -о'в.
(1) автоинспектор(а|ам|ами|ах|ов) 1`,4,6

Код программы был написан на языке Perl и для соединения его с другими решениями его пришлось переписать на Python.

Доступность и простота использования обусловила выбор нейросетевого инструмента [Ponomareva et al. 2017]. Разработка Ю. Зеленкова [Гришина и др. 2017] представляет собой проприетарное программное обеспечение, а код И. Гусева [Гусев 2019] не поддерживается и его запуск в окружении актуальных версий программных библиотек представляет известные сложности.

В использованной нами разработке исследователи обучили двунаправленную рекуррентную сеть, не прибегая к сторонним инструментам, таким как PoS-тэггеры, но морфологический контекст все же учитывался за счет присоединения флексии предыдущего слова. Обучающими данными выступили Грамматический словарь русского языка А. А. Зализняка [Зализняк 1977], который включает в себя слова и их словоизменительные и акцентные парадигмы, а также на устный подкорпус НКРЯ [Гришина 2003].

Для оценки качества работы акцентуаторов нами была выбрана метрика *accuracy*. Мы считали, что ударение поставлено верно, если ударение, размеченное машинным акцентуатором, совпадает с ударением, размеченным аннотатором-человеком. Ошибкой акцентуатора считались случаи, в которых он расставил ударения иначе или не отметил их в слове. Односложные слова и слова, содержащие букву «ё», не рассматривались: в первом случае вопрос об ударении почти всегда дискуссионен, а «ё» почти всегда обозначает ударную позицию.

Качество проверялось на размеченных нами вручную стихотворениях «Бородино» М. Ю. Лермонтова, «Зимнее утро» А. С. Пушкина, «У нее все свое» В. Высоцкого, «У себя» В. Соловьева, «Вот она» В. Высоцкого и «Что это такое?» С. Есенина. Результаты представлены в таблице 1.

В большинстве случаев нейросетевой акцентуатор работает лучше словарного, исключение составляет стихотворение «Зимнее утро».

Оба акцентуатора делают разные ошибки, практически не пересекаясь друг с другом, что подтверждает перспективность идеи комбинированного решения.

Классифицировать ошибки словарного акцентуатора значительно проще, тогда как нейросетевой акцентуатор не столь предсказуем.

Таблица 1. Оценка качества работы словарного и нейросетевого акцентуаторов (accuracy)

Стихотворение	Словарный акцентуатор	Нейросетевой акцентуатор
«Бородино»	0.93	0.95
«Зимнее утро»	**0.91**	**0.88**
«У нее все свое»	0.93	0.98
«У себя»	0.89	0.91
«Вот она»	0.91	0.98
«Что это такое?»	0.94	0.98

Основанный на словарном принципе аннотатор допускает следующие типы неточностей в расстановке ударений:

1. Ошибки в словах с неоднозначным ударением: *а'нга'жирую*, *о'кна*, *сло'ва'*. То есть в этих случаях ударение зависит от контекста и внешней формой не задается. Словарный акцентуатор не учитывает контекст. В таких словах ударения расставляются во всех возможных позициях.
2. Ошибки в отсутствующих в словаре словах: *умремте*, *мусью*. Такие слова не были размечены.

Можно выделить следующие типы ошибок нейросетевого акцентуатора:

1. В словах с подразумеваемой, но графически не обозначенной буквой *ё*. Например, *е'ще*, *ро'жден*, *сра'жен*. По всей видимости, в корпусе, на котором обучалась модель, буква *ё* была графически выражена, и реальные контексты без этой особенности представляют для программы затруднение.
2. В редких словах и словоформах. Например, *дремото'ю*, *лучшею*, *Боро'дина*. Низкочастотные слова представляют собой очевидную трудность для основанных на стистической индукции алгоритмов.
3. В словах с неоднозначным ударением. Например, *смею'т*, *дождала'сь*, *леса'*, *шумно'*. Есть риск, что эти слова будут совпадать с теми, которые словарный акцентуатор размечает многовариантным образом.
4. В трудноклассифицируемых случаях, которые, по всей видимости, трудноразличимы для модели с внешне похожими словами в обучающей выборке. Например, *восхи'щенья*, *дру'жу (≈ му'жу?)*, *комода'х (≈ года'х?)*, *гу'стых*, *бы'лое (≈ сты'лое?)*.

Ошибки первого типа словарного акцентуатора легко идентифицировать, и такие слова скорее всего будут правильно размечены нейросетевым акцентуатором, так как он учитывает контекст. Слова с ошибками второго типа также можно размечать с помощью нейросетевого, так как вероятность ошибки ниже, если эти слова будут размечены им, чем если они не будут размечены совсем.

Что касается ошибок нейросетевого акцентуатора, ошибки первого типа могут быть исправлены словарным акцентуатором, так как в нем прописаны правила для слов с буквой *ё*, и они срабатывают одинаково, как бы ни было представлено в тексте (*еще* или *ещё*). В случае с ошибками второго типа нет уверенности, что в словаре будут отражены редкие словоформы. Такие ошибки сложнее идентифицировать автоматически. Ошибки третьего типа совпадают с ошибками первого типа словарного акцентуатора.

3. Архитектура комбинированного акцентуатора

Чтобы комбинированный акцентуатор давал лучшие результаты, необходимо совместить словарный и нейросетевой подходы так, чтобы они исправляли ошибки друг друга.

Было бы логично сначала разметить текст нейросетевым акцентуатором, поскольку его качество в целом выше по сравнению с качеством работы словарного, и результат зависит от контекста (подавать ему на вход можно всю строку целиком, а не отдельные слова), а уже на следующем шаге контролировать аннотацию отдельных слов с помощью словарного акцентуатора. Но у этого подхода есть существенный недостаток — мы не всегда можем идентифицировать слова, где ошибся нейросетевой акцентуатор. Во-первых, потому что его ошибки в ряде случаев сложно классифицировать. Во-вторых, ошибки нейросетевого акцентуатора сложно распознать автоматически. Например, слово «*руки*» он разметит либо «*ру'ки*», либо «*руки'*», и без знания того, что в этом слове возможен другой вариант ударения, нельзя сразу определить, что оно размечено неверно. Если это же слово разметит словарный акцентуатор, то оно будет выглядеть следующим образом: «*ру'ки'*». Такие записи с неоднозначным ударением можно определить автоматически.

Другой путь — разметить строку двумя акцентуаторами сразу, а затем в зависимости от случая брать слово либо из результата работы словарного акцентуатора, либо из результата работы нейросетевого акцентуатора, либо оставить слово неразмеченным.

Таким образом, три возможных варианта алгоритма:

1) Слово остается без ударения, если в нем нет гласных, оно односложное (оно содержит одну гласную), в нем есть буква *ё,* или оно относится к предлогам, в которых больше одной гласной, но как правило они стоят в безударной позиции (*обо, недо, изо*);
2) Слово берется из строки, размеченной нейросетевым акцентуатором, если словарный акцентуатор поставил в этом слове ударение в двух местах, или не поставил совсем и при этом в нем нет буквы *ё*, или словарный акцентуатор поставил и ударение, и букву *ё* (кроме слов через дефис: например, *тёмно-си'ний*);
3) В остальных случаях слово берется из строки, размеченной словарным акцентуатором.

Такой способ кажется затратным по времени, но зато предполагает исправление большинства ошибок словарного акцентуатора. Неверно будут размечены только те слова, в которых ошибаются оба инструмента.

Мы реализовали код, в котором воплощен этот принцип и разместили в свободном доступе программную библиотеку ru-accent-poet на языке программирования Python[4].

Сравним качество работы доступных решений (см. таблицу 2).

Таблица 2. Оценка качества работы словарного и нейросетевого акцентуаторов (accuracy)

Стихотворение	Словарный акцентуатор	Нейросетевой акцентуатор	Комбинированный акцентуатор
«Бородино»	0.93	0.95	0.99
«Зимнее утро»	0.91	0.88	0.97
«У нее все свое»	0.93	0.98	0.99
«У себя»	0.89	0.91	0.98
«Вот она»	0.91	0.98	0.99
«Что это такое?»	0.94	0.98	0.99

Комбинированный акцентуатор позволяет добиться более высокой точности, чем каждое из программных решений по отдельности, в отдельных случаях *accuracy* вырастает до 0.99.

Дополнительно качество работы инструмента было проверено на наборе данных из поэтического корпуса в составе НКРЯ, содержащем строки акцентного стиха, то есть такие, в которых размечены реальные ударения, а не икты. Набор данных содержал более 380 тыс. строк.

Работа с датасетом происходила итеративно, и для наиболее частотных ошибок (20 и более вхождений), связанных с недостатками тезауруса, были предложены корректирующие решения.

К примеру, словам с вариативным окончанием: *-ье/-ие* в словаре акцентуатора был приписан только вариант с парадигмой окончаний *-ие*. Поскольку для поэтических текстов парадигма окончаний *-ье* достаточно частотна, в тезаурус нами были добавлены записи с парадигмой окончаний на *-ье* для слов *зданье, проклятье, спасенье, возвращенье, признанье, молчанье, виденье*.

Значение *accuracy* до исправления частотных ошибок составляло 0,9686.

Значение *accuracy* после исправления: 0,9757

Таким образом, качество получилось улучшить на 0,71%. Главным образом ошибки, которые допускает комбинированный акцентуатор после улучшения функционала, связаны с трудностями различения омографов. Неверно размечаются те слова и в тех контекстах, которые нейросетевой акцентуатор различить не способен.

[4] https://pypi.org/project/ru-accent-poet/

4. Сравнение комбинированного акцентуатора с библиотекой И. Гусева

Важным для оценки получившегося решения нам представляется сравнение с еще одним инструментом разметки ударений — с программной библиотекой, созданной И. Гусевым [Гусев 2019]. Разработчик обучил двуслойную LSTM-сеть на нескольких датасетах: на словаре А. А. Зализняка (Зализняк 1977), на Викисловаре[5] и на наборе текстовых данных, размеченном вручную[6].

Для сравнения качества работы были размечены все вышеупомянутые стихотворения и первые 100 тысяч строк набора текстов, написанных акцентным стихом из поэтического корпуса НКРЯ, с помощью которого мы проводили анализ частотных ошибок и улучшение качества, при помощи разных акцентуаторов. Результаты представлены в таблице 3.

Таблица 3. Сравнение качества работы акцентуаторов (accuracy).

Стихотворение	Словарный акцентуатор	Нейросетевой акцентуатор	Комбинированный акцентуатор	Библиотека И. Гусева
«Бородино»	0.93	0.95	0.99	0.88
«Зимнее утро»	0.91	0.88	0.97	0.9
«У нее все свое»	0.93	0.98	0.99	0.9
«У себя»	**0.89**	0.91	0.98	**0.89**
«Вот она»	0.91	0.98	0.99	0.85
«Что это такое?»	0.94	0.98	0.99	0.93
100 тыс строк	0.93	0.94	0.98	0.88

Как видно по результатам, библиотека И. Гусева работает либо с таким же качеством, как и другие инструменты (стихотворение «У себя» она разметила с таким же значением качества, как и словарный акцентуатор — 89 %), либо с худшим.

Наиболее частотные ошибки, которые допускает эта библиотека, можно разделить на две группы: к первой относятся частотные слова, в которых ударение определяется однозначно, но модель в них все же ошибается (*е'го, те'бя, о'на, та'кой*), а ко второй — омографы (*звезды', ду'ша, ночи'*).

Таким образом, то, что комбинированный акцентуатор дает лучшее качество, чем решение И. Гусева, связано с тем, что эта модель ошибается как на омографах, так и на частотных словах с однозначным ударением, в то время как комбинированный акцентуатор ошибается преимущественно на омографах, а в остальных случаях расставляет ударения корректно.

---

[5] https://dumps.wikimedia.org/ruwiktionary/20190501/ruwiktionary-20190501-pages-articles.xml.bz2

[6] https://www.dropbox.com/s/4stea3h10vbj3pc/ru_custom.txt

5. Заключение

Мы создали и разместили в свободном доступе[7] комбинированный словарно-нейросетевой акцентуатор для разметки русского поэтического текста, который работает лучше словарного и нейросетевого акцентуаторов по отдельности и достигает качества по метрике accuracy около 98%.

Словарный и нейросетевой акцентуаторы сами по себе размечают ударения достаточно точно (почти всегда верно размеченных слов больше 90%), но совершают типичные ошибки, которые можно исправить, объединив оба подхода. Так, словарный акцентуатор не справляется с омографами и редкими словами и формами слов, в то время как нейросетевой акцентуатор часто неверно размечает слова, в которых должна быть буква *ё*, иногда допускает ошибки в омографах и редких словах и формах слов, а также может совершать труднопредсказуемые ошибки.

Мы соединили два инструмента таким образом, что все слова, в которых ударение однозначно определяется правилами, размечаются словарным акцентуатором, а остальные — нейросетевым. Так нам удалось повысить качество машинного аннотатора.

Также мы сравнили качество работы комбинированного акцентуатора не только с инструментами, которые были в нем совмещены, но и с моделью И. Гусева. Выяснилось, что комбинированный инструмент работает лучше библиотеки И. Гусева за счет того, что последняя неверно размечает, помимо омографов, еще и частотные слова с однозначно определяемым местом ударения.

Можно надеяться, что разработанный инструмент разметки окажется полезен для научных коллективов, создающих корпуса со стиховедческой текстовой аннотацией.

Литература

Гришина Е. А. Устная речь в Национальном корпусе русского языка // Национальный корпус русского языка: 2003–2005. М.: Индрик, 2005. С. 94–110.

Гришина Е. А., Зеленков Ю. Г., Орехов Б. В. Наивная поэзия в акцентологическом корпусе // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова. 2015. № 6. С. 257–271.

Гусев И. russ [Электронный ресурс] URL: https://github.com/IlyaGusev/russ (Дата обращения: 24.05.2021)

Зализняк А. А. Грамматический словарь русского языка. М., 1977.

Крылов С. А., Старостин С. А. Актуальные задачи морфологического анализа и синтеза в интегрированной информационной среде STARLING // Международная конференция “Диалог”: Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. Архив. М., 2003 (http://www.dialog- 21.ru/Archive/2003/Krylov.htm)

Ляшевская О. Н. Корпусные инструменты в грамматических исследованиях русского языка. М.: Языки славянской культуры, 2016.

[7] https://pypi.org/project/ru-accent-poet/

Орехов Б. В. Башкирский стих XX века. Корпусной исследование. СПб.: Алетейя, 2019.

Поляков А. Акцентуатор для русского языка. https://github.com/sStress/Accenter/blob/master/Accenter.txt.

Пушкин А. С. Влах в Венеции: («Как покинула меня Парасковья...») // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. М., 1948. С. 346.

Ponomareva M., Milintsevich K., Chernyak E., Starostin A. Automated Word Stress Detection in Russian // Proceedings of the First Workshop on Subword and Character Level Models in NLP. 2017. P. 31–35.

Y. O. Korotkova
HSE University
(Russia, Moscow)
koylenka15@gmail.com

DEVELOPMENT OF A COMBINED RULE-BASED AND NEURAL NETWORK ACCENTATOR FOR RUSSIAN POETIC TEXT

This article describes the process of developing a combined rule-based and neural network accentuator, which has been implemented for markup of Russian poetic text. The need to develop this tool arose due to the insufficient quality of existing annotators. Moreover, the task of accentuating Russian texts is non-trivial, since these texts are characterized by the presence of homographs and differently-spaced accents. In the course of this work, we first compare the existing tools for marking Russian poetic text based on dictionary and neural network approaches: A. Polyakov's rule annotator and the annotator of the group headed by E. Chernyak, based on the model of artificial neural (recurrent) networks. Analysis of tools includes comparison of numerical metrics of quality (accuracy) and classification of errors. We then consider options for combining these two annotators to achieve better quality. The principle behind the final combined accentuator is that first the words in which the accent is determined unambiguously are marked using rules, and the others are marked using neural networks. In this way we have been able to achieve a higher quality of automatic accentuation marking of Russian poetic text.

Key words: accentator, annotator, accent in the Russian poetic text, automatic accent marking

References

Grishina E. A. [Oral Speech in the Russian National Corpus]. *Natsional'nyi korpus russkogo yazyka: 2003–2005* [Russian National Corpus: 2003–2005]. Moscow, 2005, pp. 94–110. (In Russ.)

Grishina E. A., Zelenkov Y. G., Orekhov B. V. [Naïve poetry in the accent corpus]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V. V. Vinogradova.* 2015. No. 6, pp. 257–271. (In Russ.)

Gusev I. *russ.* https://github.com/IlyaGusev/russ (accessed 24.05.2021)

Krylov S. A., Starostin S. A. [Current problems of morphological analysis and synthesis in the integrated information environment STARLING]. *Mezhdunarodnaya konferentsiya "Dialog": Komp'yuternaya lingvistika i intellektual'nye tekhnologii. Arkhiv. 2003* [International Conference "Dialogue": Computational Linguistics and Intellectual Technologies. Archive. 2003]. http://www.dialog-21.ru/Archive/2003/Krylov.htm. (In Russ.)

Lyashevskaya O. N. *Korpusnye instrumenty v grammaticheskikh issledovaniyakh russkogo yazyka* [Corpora tools in grammatical studies of the Russian language]. Moscow, 2016. (In Russ.)

Orekhov B. V. *Bashkirskii stikh XX veka. Korpusnoi issledovanie* [Bashkir verse in the 20th verse. Corpus study]. St. Petersburg, 2019. (In Russ.)

Polyakov A. *Aktsentuator dlya russkogo yazyka* [Accentator for the Russian language]. https://github.com/sStress/Accenter/blob/master/Accenter.txt. (In Russ.)

Ponomareva M., Milintsevich K., Chernyak E., Starostin A. Automated Word Stress Detection in Russian. *Proceedings of the First Workshop on Subword and Character Level Models in NLP.* Moscow, 2017, pp. 31–35.

Pushkin A. S. [Vlach in Venice: ("As Paraskovia left me..."]. *Polnoe sobranie sochinenii: V 16 t.* [Pushkin A. S. Complete Works: In 16 vols.]. Moscow; Leningrad, 1937–1959, no. 3, vol. 1. Stikhotvoreniya, 1826–1836. Skazki. 1948. (In Russ.)

Zaliznyak A. A. *Grammaticheskii slovar' russkogo yazyka* [Russian Grammar Dictionary]. Moscow, 1977. (In Russ.)

Научный журнал

Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова

2022 г., № 3 (33)

Макет: *С. В. Родионова*

Гарнитура ZRCola. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать цифровая
Усл. печ. л. ??,?
Тираж 300 экз. Заказ №